

**Das Bühnenbild Wolfgang Znamenaceks -
ein Weg zu moderner Szenengestaltung**

Marianne Pich

DAS BÜHNENBILD WOLFGANG ZNAMENACEKS
- EIN WEG ZU MODERNER SZENENGESTALTUNG



Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität
zu München

vorgelegt von

Marianne Pich

Rotenburg a. d. Fulda, Rosental 21

1957

Referent: Professor Dr. Artur Kutscher

Tag der mündlichen Prüfung: 7.6.1957

UNI-Druck, München 13, Amalienstraße 85

Frau Marianne Znamenacek
in Dankbarkeit und Verehrung



Digitized by the Internet Archive
in 2026

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

Vorwort	1
---------	---

TEIL I

1.) Historischer Überblick	3
----------------------------	---

Voraussetzungen für die Reform des Bühnenbilds - Entscheidende Reformvorschläge von Appia und Craig - Neuordnung und Entwicklung der Szenengestaltung - Das Stimmungstheater Max Reinhardts - Hinwendung zu Architektur und Stilisierung; Reliefbühne - Die expressionistische Szene; politisches Theater - Stellung der deutschen Szenengestaltung im europäischen Theater - Experimente um das "absolute Theater" - die Gegenreaktion der 30er Jahre - Isolierung des deutschen Theaters im Krieg - Zusammenfassung der geschichtlichen Entwicklung - Ausblick auf das Bühnenbild der Gegenwart - Vergleich der Bühnenbilder nach den beiden Weltkriegen als Ausdruck ihrer Zeit -.

2.) Biographie	9
----------------	---

Ausbildung an der Kölner Werkschule - Assistent am Neuen Theater in Frankfurt - Bühnenbildnerische Tätigkeit in Stolp - Am Rosetheater in Berlin - An Schauspiel und Oper in Düsseldorf - An den Münchner Kammerspielen - Aufträge als Gastbühnenbildner -

3.) Erste Entwürfe, Wirken in Stolp und am Rosetheater	12
--	----

Bühnenbildnerische Begabung in frühen Entwürfen an der Werkschule - Praktische Bühnenerfahrung in Stolp - Arbeitsbedingungen am Rosetheater - Verbindung von Schauplatz und landwirtschaftlichem Hintergrund im Bühnenbild zum naturalistischen Theater (Hauptmann, "Vor Sonnenaufgang") - Der Weg zur

Beschränkung auf die monumentale Form ("Hamlet") und die an Stelle des "Ausführlichen" tretende Andeutung ("Maria Stuart") - Phantasievolle Gestaltung der Lustspiel-szene (Tirso de Molina, "Don Gil von den grünen Hosen") - Interpretation des Sinngehaltes durch ein abstrahierendes Gestaltungsprinzip (Tirso de Molina, "Eifersucht auf sich selbst") - Architektur als Träger des dichterischen Wortes ("Egmont") - Vergeistigung der Dichtung in Raum und Farbe (P. Rose, "Van Gogh") - Tätigkeit am Rosetheater: Ausbildung der stilistischen Wandlungsfähigkeit und Prägung der künstlerischen Eigenart.

TEIL II: BÜHNENBILDNER AN DEN KAMMERSPIELEN

- 1.) Szenengestaltung zum Demonstrationstheater 23
Arbeitsbedingungen an den Münchner Kammerspielen - Das Bemühen um die zwingende Einheit von Bühnenbild und Dichtung als erstes Gestaltungsprinzip (v. Ambesser, "Das Abgründige in Herrn Gerstenberg") - Regelgetreue Nachbildung und selbständige Weiterentwicklung der Modellbühne Brechts ("Herr Puntila und sein Knecht Matti") - Betonung des "Schauprozesses" in der phantastischen Andeutung (Claudel, "Der Seidene Schuh") -
- 2.) Bildinterpretation der modernen französischen Dramatik 37
Magisches Ineinanderfließen von fragiler Realität und Schattenwelt im Bühnenbild zu Anouilh's "Eurydike" - Zusammenwirken von skeletthaft-realistischen Formen und poetischer Farbnuancierung (Giraudoux, "Die Irre von Chaillot", "Intermezzo") - Lokalkolorit und sinnhafte Realistik im Volksstück (Pagnol, "Der goldene Anker", "Madame Aurelie") -
- 3.) Historischer Rahmen und moderne Szenekunst beim Wiener Volksstück 44
Künstlerisch geschlossene Konzeption im Bühnenbild zu Raimunds "Der Alpenkönig und der Menschenfeind" - Szenengestaltungen zum "Verschwender" (Raimund)

und "Träume von Schale und Kern" (Nestroy) - Gefahr der Erstarrung in historisierender geometrischer Dekorative (Raimund, "Der Bauer als Millionör") -

- 4.) Die Bedeutung des gestalteten Raumes für das klassische Drama 49
Formschöne Gliederung des charakterisierenden Aussageraumes (Schiller, "Kabale und Liebe") - Eigenwillig-moderne Interpretation des Bühnenraumes zum klassischen Drama ("Iphigenie auf Tauris") - Suggestivwirkung durch letzte Konzentration auf das Wesentliche (Hebbel, "Maria Magdalena") - Historisches Formelement und symbolische Überhöhung im starren Bildrahmen (Büchner, "Dantons Tod") - Intuitive und subtile Werkdeutung in der Verwendung unterschiedlicher Stilmittel (Büchner, "Woyzek") -
- 5.) Dramaturgische Funktion des Bühnenbildes zum Schauspiel der Gegenwart 60
Psychologische Deutung im transparent gerüsthaften Aufbau (Miller, "Der Tod des Handlungsreisenden") - Sezierende Schärfe im Bauschema neben poetisch versponnener Einzelform (Williams "Endstation Sehnsucht") - Der radikal stilisierte, suggestiv farbige Aussageraum als handlungsverdichtendes Element (Camus, "Belagerungszustand") -
- 6.) Differenzierte Werkdeutung durch stilistisch formale Entsprechung 67
Surrealistisches Bildäquivalent zur satirisch-moralisierenden Komödie (Dürrenmatt, "Die Ehe des Herrn Mississippi") - Soziale Anklage durch primitiv-grelle Jahrmarktsdekoration im Stile Max Beckmanns (Horvath, "Kasimir und Karoline") - Bewußt kindliche Darstellung als geistvolle szenische Entsprechung und pädagogische Absicht (Kästner, "Pünktchen und Anton") - Interpretation der kindlichen Märchenwelt im plastischen Aufbau naiv-bunter Bilderbuchphantastik (Barrie, "Peter Pan") -

- 7.) Das Kostüm als Mittel zur Werkinterpretation
Stoff, Farbe, Schnitt und Schminke als Charakterisierung
der Person und künstlerische Vollendung des Bühnenbildes -
Arbeitsmethode und Gestaltungsprinzip -

77

TEIL III: GASTBÜHNENBILDNER FÜR OPER, BALLETT UND FILM

- 1.) Der Aussageraum als entscheidendes Gestaltungselement in Oper und Ballett

80

Das moderne Opernbühnenbild in historischer Sicht -
Intensivierung der Aussage durch Beschränkung auf den
kargen architektonischen Raum und sparsame Farbge-
bung (Vergleich der Bühnenbilder zu "Hoffmanns Er-
zählungen" für Düsseldorf und München) - Das grotesk-
ironische Element der Oper in der Kostümgestaltung -
Milieuschilderung durch charakterisierende Andeutung
(Vergleich der Bühnenbilder zu "Carmen" für Düsseldorf
und Frankfurt) - Größe und Gefahr der radikalen Verein-
fachung (Mozart, "Don Giovanni") - Raum für den Tanz
und seine bildhafte Vollendung im magisch-sinnlichen
Hintergrund (Egk, "Abraxas") - Phantasievoll witziges
Detail in der Operettenausstattung -

- 2.) Surrealistische Traumkulisse für den
Film "Der Apfel ist ab"

107

Teil IV: VERSUCH EINER ZEITLICHEN EINORDNUNG UND WERTUNG

- 1.) Zusammenfassung

112

- 2.) Znamenaceks Bühnenbild im Gesamtkunst-
werk Theater

113

Die Stellung des Bühnenbildes im Kunstwerk Theater -

Voraussetzungen für eine künstlerische Bühnenbildgestaltung - Die bewußte Täuschung in der Szenengestaltung als Ausdruck für Znamenaceks Streben nach einer in sich richtigen und formvollendeten Welt - Znamenaceks Wissen um die praktisch-technischen Gegebenheiten einer Bühne - Das Bühnenbild Znamenaceks als schöpferischer Anteil an der Inszenierung durch Dichtungsinterpretation, dramaturgische Unterstützung und theatergerechte Erfindung -

3.) Stellung und Wertung in seiner Zeit

Das Bühnenbild der Gegenwart seit 1945 - Vereinigung der Erscheinungsformen der Nachkriegszeit im Werk Znamenaceks - Stilistisch-formale Anregung durch den Jugendstil und persönliche künstlerische Eigenart - Znamenaceks Arbeiten im Spiegel der Zeitkritik - Grundsätzliche Unterscheidung zwischen Bühnenbildkunst und freier Malerei - Das bühnenbildnerische Schaffen Znamenaceks: Erfüllung der Eigengesetzlichkeit der Bühnenbildkunst -

Mein Dank für das Zustandekommen dieser Dissertation gilt vor allem meinem verehrten Lehrer, Professor Artur Kutscher, unter dessen Anleitung und freundlicher Hilfe ich meine Arbeit durchführte, und dem mir, wie auch Herr Professor Hanns Braun, erst das geistige Rüstzeug und die Grundlagen für ein kritisches Urteilsvermögen vermittelten. Besonderer Dank sei Frau Marianne Znamenacek die mir nicht nur ihr umfangreiches Material zur Verfügung stellte, sondern mir auch stets mit Rat und Auskunft zur Seite stand. Zu großem Dank verpflichteten mich durch ihre bereitwillige Unterstützung Herr Intendant Rose und Herr Intendant Schweikart, Frau Elisabeth Urbancic und Frau Liselotte Erler, die Herren Erich Engel, Friedrich Domin, Bruno Hübner, Erich Sistig, Günther Strupp, sowie Frau Hildegard Steinmetz, das Archiv der Kammerspiele (Frau Meyer), die Bibliothek des Theatermuseums (Frau Cleofaas) und Herr Bülow von der Lichtbildstelle der Universität.

VORWORT

Betrachtet man das Bühnenbildschaffen der Nachkriegszeit, so zeigt sich eine verwirrende Vielfalt von Erscheinungen künstlerischer Stilformen und Tendenzen, und ein klares, einheitliches Wollen zu erkennen, fällt umso schwerer, als die Entwicklung noch nach keiner Richtung hin abgeschlossen ist. Eine Geschichte dieses Bühnenbildes schreiben zu wollen, wäre verfrüht und deshalb sinnlos. Berechtigt dagegen scheint mir, innerhalb seiner Erscheinungen einen Weg aufzuweisen, der nicht nur rein formal für seine Zeit steht, sondern auch die Möglichkeit gibt zu werten, das Echte vom Unechten, aus bloßer Eitelkeit Gebildeten, zu unterscheiden.

Zum Gegenstand meiner Arbeit wählte ich das mir durch seine große Wandlungsfähigkeit, Intensität des Ausdrucks und sensible Werkinterpretation besonders geeignet erscheinende Bühnenbildschaffen des im Mai 1953 verstorbenen Wolfgang Znamenacek.

Voraussetzungen der Untersuchung sind, daß das Bühnenbild dienende Funktion hat, daß es sich erst im Zusammenklang mit Dichtung und Inszenierung, Bewegung und Sprache zu einer vollendeten Wirkung entfalten kann, daß es sich daher in seinem Anliegen wesentlich von dem der Bildenden Kunst unterscheidet und sich lediglich, um den beabsichtigten Ausdruck zu erzielen, ihrer Formsprache bedient, daß es im Dienst des Gesamtkunstwerkes "Theater" zwischen Tradition bzw. Geschichtlichkeit und moderner Erlebniswirklichkeit steht, daß es sowohl die Beziehung zur Welt der Dichtung wie zur Zeit herzustellen hat, daß es darüber hinaus wie die ganze Aufführung Ausdruck dieser Zeit ist, der Zeit, von der angenommen wird, daß in ihr alle künstlerischen Ausdrucksformen von ihr bedingt sind und miteinander in Wechselwirkung stehen, daß sich nichts ohne innere Notwendigkeit ändert und selbst Übertreibungen und Stilunsicherheit ihre Bedeutung haben. Die Absicht ist nicht, eine vollständige Monographie mit exakter stilistischer Einordnung vorzulegen, denn diese ist ja, wie bereits gesagt, heute noch nicht möglich, sondern unter der besonderen Berücksichtigung und Würdigung der außerordentlichen persönlichen künstlerischen Qualität Znamenaceks am praktischen Beispiel darzustellen, auf welchen Grundlagen ein moderner, kongenialer Szenenraum entsteht.

Da nach Beendigung seiner Tätigkeit am Rosetheater Znamenacek im Wesentlichen seine künstlerische Form gefunden hat, wird, um das Nebeneinander und die Gleichwertigkeit der einzelnen Leistungen zu unterstreichen, bewußt auf eine streng chronologisch vorgehende Besprechung verzichtet und versucht, in der Interpretation ausgewählter, nach ihrer Thematik und formalen Ähnlichkeit in Gruppen zusammengestellter Bühnenbilder sowohl die Vielfalt seiner Ausdrucksmöglichkeiten aufzuzeigen, als das Besondere der jeweilig das Werk unterstützenden Szenengestaltung herauszukristallisieren. Ferner werden auch die das Bild seines Schaffens abrundenden Arbeiten für Oper, Ballett und Film in die Betrachtung mit einbezogen. Indem neben den Beziehungen zu seiner Zeit auch die zur Vergangenheit berücksichtigt werden, wird versucht, das Gesamtwerk nicht nur als eine Erscheinung der Gegenwart zu sehen, sondern auch seine Stellung innerhalb der historischen Entwicklung des "modernen Bühnenbildes" (seit seiner Reform um 1900) zu deuten.

Die praktischen Unterlagen meiner Arbeiten bilden in der Hauptsache Znamenaceks farbige Szenenentwürfe, Modellteile und Bühnenfotos. Kenntnis über Einzelheiten, technischer oder künstlerischer Art, über seine Arbeitsweise und seine persönlichen Einstellungen zu dem jeweiligen Werk erhielt ich aus Gesprächen mit seiner Frau, seiner Assistentin und den Herren und Damen des Theaters, die mir ihm zusammen arbeiteten. Das Material für die Beurteilung seiner Zeit lieferten mir die Kritiken von Tageszeitungen und Zeitschriften. Um den Text im Einzelnen noch näher zu erläutern oder durch Anführen von Kritiken zu erweitern, wurden am Schluß der Arbeit in einem gesonderten Abschnitt Anmerkungen angefügt. Zur Unterstützung der einzelnen Interpretationen wurden Fotografien der betreffenden Entwürfe und ausgeführten Bühnenbilder in einem Bildband zusammengefaßt. Leider jedoch können diese, da es sich nur um Schwarz-Weiß-Kopien handelt, - zu meinem großen Bedauern war es mir nicht möglich, farbige Fotos zu bringen - in keinem Fall einen wirklichen Eindruck der so wesentlich von der Farbe und ihrer feinen Nuancierung bestimmten Bühnenbilder Wolfgang Znamenaceks vermitteln, sondern müssen sich lediglich auf eine rein formale Orientierung beschränken.

TEIL I

HISTORISCHER ÜBERBLICK

Um zunächst die inneren Voraussetzungen für das "moderne Bühnenbild" klarzulegen und den Grund, auf den es baut und sich immer wieder bezieht, aufzuzeigen, sei zu Anfang dieser Arbeit ein kurzer Überblick über seine historische Entwicklung gegeben.

In dem Augenblick, in dem auf der Szene Vergegenwärtigung an Stelle prunkvoller Repräsentation und peinlich genauer Überlieferung tritt, wird das moderne Bühnenbild geboren, ein Bild, das der Schauspieler nicht mehr durch zu nahes Herantreten in seiner streng ausgeführten Perspektive zu zerstören vermag, das im Gegenteil ihn und die dichterische Aussage zum "Maß aller Dinge" erhebt.

Den äußeren Anlaß zu einer Reformation der szenischen Gestaltung bieten die Aufführungen des Herzogs von Meiningen im ausgehenden 19. Jahrhundert, denn nicht die Verwirklichung der Dichtung ist das Ziel ihrer Ausstattung, sondern die unbedingte historische Richtigkeit bis ins letzte Detail. "Die Grenze, wo Kunst in Künstlichkeit, 'schöner Schein' in Imitation und damit in Lüge übergeht, war erreicht, und wurde, oft genug dem Geschmack des Publikums entgegenkommend, überschritten, das solchen Aufführungen die gleiche Bewunderung zuwandte, wie den künstlichen Blumen, der Panoramakunst und dem Wachsfigurenkabinett" 1). Und wie Übersteigerungen immer Gegenaktionen hervorrufen, so ersteht gegen die historisch-naturalistische die antinaturalistische Szenenbewegung.

Ein zweiter, zwingenderer Grund ist der in der letzten Hälfte des 19. Jahrhunderts einsetzende Strukturwandel in der dramatischen Dichtung. Soziale und psychologische Probleme drängen sich in den Vordergrund (Ibsen, Strindberg, Hofmannsthal usw.). Der Ort der Handlung, ja die einzelnen Dinge erhalten Bedeutung, sie spielen mit, sind in das Geschehen um die Menschen schicksalhaft verwoben 2). Es genügt nicht mehr, auf der Bühne ein Abbild der Wirklichkeit aufzubauen. Die spezifische Atmosphäre dieser Dramen erfordert ein Bildaequivalent, das durch suggestive Andeutung die Phantasie des Zuschauers

anregt, mehr zu sehen, als sie real sieht. Um Hintergründiges transparent werden zu lassen, bedarf es der Zusammenarbeit eines künstlerischen Regisseurs und eines künstlerischen Bühnenbildners.

Hinzu kommt ein Wandel in der Auffassung der Bildenden Kunst. Der von England ausgehende Jugendstil - er richtet sich vornehmlich gegen das Stilgerümpel des "Atelierstiles" - bewirkt eine radikale Neugestaltung des taglichen Gebrauchsgutes und schafft einen originalen, auf Einfachheit und Zweckmäßigkeit zielenden, gewerblichen Stil. Der Künstler beginnt seine Tätigkeit auch auf andere Bereiche des Lebens zu erstrecken. In "Das deutsche Theater in Berlin" schreibt Paul Osborn: "... Es lag im Wesen der dekorativen und kunstgewerblichen Bewegung, daß die Maler die Fesseln der früheren aristokratischen Selbstbeschränkung sprengten und wieder bei der Lösung praktischer Aufgaben mitwirkten. Nun drangen sie auch in eine noch vergessene Provinz des Kunsthandwerks und ersannen Kulissen und Prospekte, Beleuchtungsspiele und Kostüme. Es entstand das aus der Vermählung praktischer Forderungen und künstlerischer Prinzipien geborene moderne Bühnenbild 3)." Und in seiner "Revolution des Theaters" bemerkt Georg Fuchs: "Die Sache der Theaterreform steht und fällt mit der Sache des modernen Kunstgewerbes und der modernen Architektur 4)."

Die entscheidenden Reformvorschläge kommen von dem Schweizer Adolphe Appia (1862-1928) und dem Engländer Gordon Craig (1872-). Ausgehend vom Musikdrama Richard Wagners, seiner Idee vom Gesamtkunstwerk, bemüht sich Appia um den aus dem schöpferischen Grundgedanken des Werkes hervorgehenden Bildraum 5). Einzig durch Licht und schattenwerfende, plastische Aufbauten verwandelt er die bis dahin statische Szenerie in ein räumlich bewegliches Bild. Um in jedem Augenblick die Stimmung der Musik auch im Optischen spiegeln zu können, ergänzt er die Musikpartitur durch eine "Lichtpartitur". Das Grundelement allen Theaters ist ihm das Fließende, die Bewegung. Ihre Darstellung führt ihn zur Erfindung der "Rhythmischen Räume" (1908-1912 Institut Dalcroze), zu Räumen, deren Gestalt - sie bestehen nur aus sparsamen, harten Kuben und Quadern, geometrischen Formen, die von vornherein eine Identifikation mit naturalistischen Gebilden ausschalten, die lediglich um ihrer selbst willen da sind - sich unter der wechselnden Beleuchtung stetig ändert. Bewegung in höchster Vollendung fordert er auch vom Schauspieler 6). Von der Reform des Bühnenraumes gelangt er notwendigerweise auch zu einer Reform des Schauspielstils. Durch die Einheit von Musik und Raumerleben will er dem Körper des Schauspielers seine künstlerischen Ausdrucksmittel, seine ursprüngliche Schönheit, vor allem aber die Anmut der Bewegung zurückgewinnen. Praktische Verwirklichung finden seine Reformvorschläge in Aufführungen des

schweizerischen Institutes von Jaques Dalcroze in Hellerau, der sich seinerseits vom Tänzerischen her um einen neuen Stil bemüht.

Auch bei Edward Gordon Craig tritt an die Stelle der alten Tafelmalerei eine subtile, die Handlung dicht begleitende Lichtregie, der mitspielende Bühnenraum 7). Gestaltet aus neutralen Körpern, fließenden Vorhängen und Treppen, einzelnen, in sinnvollen Maßverhältnissen einander zugeordneten Teilen, sucht dieser Raum, in keinem Verhältnis mehr zur Wirklichkeit stehend, allein die Atmosphäre der jeweiligen Dichtung zu verdeutlichen. Eine stark visuelle Betonung des Vorgangs (Pantomime) und die Ableitung allen Theaters aus dem Tanz führen ihn ebenfalls zu einer neuen Auffassung der Inszenierung: zunächst zu einem wortlosen Ausdruckstanz im künstlerisch bewegt gebildeten Raum und später, in letzter Konsequenz einer Totalinszenierung, - aus dem Gedanken, daß Theater nur als Schöpfung des Regisseurs echte, einheitliche Kunst werden könne - zum Einsatz der "Übermarionette", da der Schauspieler im "eigentlichen Sinne der Kunst sich ja doch nie restlos in die Hand" bekäme.

Die folgende Neuordnung und Entwicklung der Szenengestaltung in ganz Europa stehen unter dem unmittelbaren Einfluß der Ideen von Appia und Craig 8). Sogar bis in die Gegenwart erkennen wir das Fortwirken ihres Beispiels (Wieland Wagner, Bayreuth). Indem sie es aus seiner alten Bildgesetzlichkeit erlösen und als mitspielenden Faktor in den künstlerischen Prozeß der Inszenierung eingliedern, schaffen sie für das "moderne Bühnenbild" die grundlegenden Voraussetzungen.

Blicken wir auf die Entwicklung in Deutschland, so sind die aus diesen Erkenntnissen folgenden Reformen zunächst die "Stimmungsinszenierung" und das "Stiltheater".

Ihre erste, praktische Verwirklichung finden die neuen Gedanken im Theater von Max Reinhardt in Berlin. Vom Impressionismus stark beeinflusst, gestaltet er sein "Kunstwerk der Inszenierung" vornehmlich aus der Bewegung und der Atmosphäre 9). Der materielle Naturalismus wird durch einen geistigen ersetzt. Trotzdem bleiben zunächst noch historische und auch naturalistische Reminiszenzen, (im "Sommernachtstraum" 1905 geht er sogar soweit, daß er um der Stimmung willen reale Birken auf die Bühne bringt) 10).

Gleichfalls zur stimmungsbetonten Inszenierung tendieren Stanislawsky in Rußland und Serge Diaghilew in Paris. Besonders letzterer zieht alle namhaften Maler seiner Zeit zur künstlerischen Mitarbeit heran 11).

Nach 1905 bricht Reinhardt ganz mit dem malerischen Naturalismus. Unter dem Einfluß Craigs wendet er sich einer klareren, symbolisierenden Gestaltung zu 12). Allgemein macht sich in den Jahren 1906 - 1911 in den Szenengestaltungen immer mehr eine Bestrebung zu hart umrissenen Formen und zur Architektur bemerkbar. Ihr zur Seite steht, als eine zweite Komponente dieser Hinwendung zur Stilisierung, die Verwendung des Wandbildes 13). 1908 eröffnete Georg Fuchs das "Münchner Künstlertheater". Anknüpfend an antike Tradition, vor allem aber an das japanische Vorbild, heißt seine Lösung "Reliefbühne" 14). "Jede dramatische Aktion treibt dazu, ihre Höhepunkte, verkörpert von den Darstellern, in eine Fläche zu legen" schreibt er in der "Revolution des Theaters" 15). Rhythmisch stilisierte Verssprache, rhythmisch stilisierte Bewegung des Schauspielers und stilisierte Szene verbinden sich ihm zu künstlerischer Einheit. Doch in ihrer Flächigkeit nur für wenige Aufführungen geeignet - Stücke mit größerer Besetzung können überhaupt nicht gegeben werden - erweist die Reliefbühne sich bald als Fehlspekulation 16).

Hatte der von Reinhardt in den ersten Jahren gepflegte Impressionismus das Atmosphärische und Empfindbare besonders hervorgehoben, die Dinge in Licht und Farbe aufgelöst, so legt der nun folgende Expressionismus (ca. 1912 - 1917) den Akzent auf einen gesteigerten Ausdruck. Um die der Dichtung zugrunde liegenden Ideen herauszustellen und zur Wirkung zu bringen, werden Farben und Formen überbetont. Es entsteht ein zwar der Dichtung innerlich entsprechendes doch durch die Intensität seiner Linienführung die Aufmerksamkeit zu sehr auf sich konzentrierendes Sinnbild. Daneben bildet sich als neue Form das "politische Theater" 17). Jede Gefühlsschwelgerei und jeden Illusionismus radikal ablehnend, setzt es an Stelle der Übermittlung einer Stimmung die Demonstration, Erklärung und Lösung brennender Tagesfragen. Sein Szenenaufbau verbindet sich keinem festen Stil, bevorzugt jedoch, seine jeweilige Tendenz und den Charakter der Aufzeigung unterstreichend, nüchterne Sachlichkeit, Konstruktivismus und Futurismus. Filme und Projektion werden legitimes Mittel, Tages- und Bühnengeschehen miteinander zu verquicken. Der Szeneningenieur rangiert hier im allgemeinen vor dem Bühnenarchitekten und Bühnenmaler.

Die beiden Pole dieser Zeit stehen sich in der Bühnenbildgestaltung Frankreichs und Rußlands gegenüber. Während in Frankreich ein malerischer Klassizismus, Expressionismus später auch Surrealismus, nebeneinander herlaufen oder sich hier und da miteinander verbinden, das gemalte Bühnenbild also den Vorrang einnimmt, wird das russische Theater vom gebauten Raum und der Szenenkonstruktion beherrscht. Die nackte, vorhangs- und rampen-

lose konstruktivistische Szene entfernt radikal auch das letzte Stimmungselement 18). Deutschland dagegen nimmt, wie schon angedeutet, eine Mittelstellung ein. Das malerisch-expressionistische Bühnenbild findet sich neben dem architektonischen und dem kargen Szenengerüst.

Einmal von der Fessel des starren Hintergrundes befreit, bemächtigen sich in schnellem Wechsel alle Zeitstile der Szene - Impressionismus und Architektur-betonung, Expressionismus und Konstruktivismus lösen einander ab. Futurismus und Surrealismus machen sie zum Sprachrohr ihrer Programme 19). Allgemein jedoch überwiegen Antidekorative und Antisentimentale die Landschaftsmalerei und das naturalistische Detail. Das Streben nach Sachlichkeit und Klarheit bleibt den Künstlern ein Hauptanliegen. Daneben aber forschen sie immer wieder nach der allem Theater zugrundeliegenden Gesetzmäßigkeit - Kandinsky z. B. fordert das "absolute Theater" ohne Handlung - und suchen ihr auf der Szene durch abstrakte Gebilde zu entsprechen. Die letzte Konsequenz schließlich aus diesen Experimenten zieht Oskar Schlemmer, Leiter der Bühnenwerkstatt am "bauhaus" von 1920-1929, indem er in seinem "Triadischen Ballett" auch den Schauspieler durch eine geometrische Kunstfigur ersetzt 20). Damit aber wird die Grenze des lebendigen Theaters erreicht und überschritten. Auf die Spitze getrieben, führt das Prinzip sich selbst ad absurdum.

In den dreißiger Jahren folgt die Reaktion. Man besinnt sich erneut auf Natur und Atmosphäre. Das "Bild" wird auf der Bühne wieder vorherrschend, und Ein-fühlung in die Dichtung verdrängt die verstandesmäßige Abstraktion. Ein romantisch-pathetischer Klassizismus, verbunden mit dem Streben nach Klarheit und Monumentalität, beendet die Zeit der heftigen Auseinandersetzungen 21). Auch in Rußland, wo sich die Extreme am deutlichsten zeigten, kehrt man zu Rampe, Vorhang und Guckkasten zurück.

Der folgende Krieg (1939) bringt Deutschland eine weitgehende Isolierung von den anderen Völkern. Abgeschnitten von Vergleichsmöglichkeiten, unterliegt das Bühnenbild zu einem großen Teil der Tendenz des Nationalsozialismus, die auch vom Theater eine dem Staate dienende Repräsentation verlangt - es wird Wert gelegt auf besonders prächtige, monumentale und realistische Ausstattungen, und oft sogar auch auf eine Ausführung in echtem Material. Umso erstaunlicher erscheint es daher, daß auch in dieser Zeit, die sich der Suche nach revolutionären Formen so wenig geneigt zeigt, hier und dort künstlerisch Wertvolles entsteht und immer wieder das echte Theater in Inszenierung und Bühnenbild über den Zwang einer oktroyierten äußeren Repräsentationspflicht triumphiert. Doch uneingeschränkte geistige Freiheit kehrt erst wieder,

als 1945 die trennenden Schranken fallen. Die Szene steht erneut Experimenten offen. In schneller, zum Teil überstürzter Folge holt man einerseits nach, was sich in anderen Staaten (Frankreich, Schweiz, Amerika) im Laufe der Zeit organisch entwickelte (vgl. S. 105), erinnert man sich andererseits alter Versuche und Bestrebungen von vor dem Krieg (z.B. Piscators Szenengerüst). Verwirrend vielfältig scheinen die einzelnen Stilformen nebeneinander zu stehen und eine klare, festumrissene Richtung sich nur schwer erkennen zu lassen.

Fassen wir die Geschichte des "modernen Bühnenbildes" noch einmal kurz zusammen. Auf den durch das neue Drama, die Übertreibungen eines szenischen Historismus und die neue Auffassung in der Bildenden Kunst vorbereiteten Boden fallen die Anregungen der Reformatoren Appia und Craig. In Deutschland sind es das Stimmungstheater Max Reinhardts und die Reliefbühne Georg Fuchs', die erstmalig das neue Gedankengut vermitteln. Vom Impressionismus und der Architekturbetonung führt der Weg zu Expressionismus und Konstruktivismus und daneben zu geometrischer Gestaltung. In der Absage an die ursprüngliche Forderung des aus der Dichtung geschaffenen, künstlerischen Bildäquivalentes erreicht die Entwicklung ein vorläufiges Ende. Auf experimentelle Übertreibung folgt eine die alten Maßstäbe wieder aufrichtende Restitution, auf Isolierung im Kriege und auf den einengenden Zwang eines totalitären Regimes Aufgeschlossenheit und ausschweifende Freiheit.

Die revolutionären Grundsätze Appias und Craigs aber, "die künstlerische Einheit der Inszenierung" und der der "Dichtung innerlich entsprechende Raum, der sich bewußt von der Wirklichkeit diestanziiert", sind im Wesentlichen auch die Grundsätze von heute, verschieden sind lediglich ihre Erscheinungsbilder. Ohne eigene neue Impulse, bleibt dem Bühnenbild der Gegenwart am Ende einer die gesetzten Ziele in verschiedener Weise ausschöpfende Entwicklung nur die Rückbesinnung, und leicht vermag man an den einzelnen Arbeiten die Anregungen der vorangegangenen Bewegungen nachzuweisen. Doch auch in dieser seiner vielschichtigen Gestalt ist es - da alle Erscheinungen einer Epoche, vor allem aber die des Theaters in seiner Zusammenfassung von Dichtung, Darstellung und künstlerischem Bühnenbild eine Folge ihrer Grundhaltung sind - der künstlerische Ausdruck einer Zeit. "Und wird einmal Stilunsicherheit und Epigonentum offenbar, so ist der Kern der Zeit nicht anders" schreibt Carl Niessen in seinem Aufsatz "Das moderne Bühnenbild" 23).

Vergleicht man so die Bühnenbilder nach den beiden Weltkriegen, so ergeben sich Parallelen. In beiden zeigt sich die Zerstörung, hervorgerufen durch die harte Wirklichkeit des Krieges.

Ernüchtert kehrt man sich 1918 ab von Illusionismus und Gefühlsbetonung und baut sich neue desillusionistische Räume. Der Konstruktivismus stellt die Bühnentechnik ins grelle Scheinwerferlicht. Skelettierte Formen werden zu Symbolen des Zerstückten, einer aus der schönen Ordnung gefallenen Welt. Kalt objektivierend zeigt die "Neue Sachlichkeit" die einzig bleibende Beständigkeit des Materials. Die still Resignierenden dagegen flüchten sich, jedes persönliche Engagement von sich weisend, hinter die Fassade des Klassizismus. Auch die Szenengestaltung nach 1945 tendiert zum Fragment. In sich auflösenden Formen und wirrem Drahtgestänge, in der Freude am Durchscheinenden und Skurrilen, im Spielen mit Werten und dämonischen Kräften spiegeln sich die Nöte einer ausgelieferten Existenz. Der mit noch subtilerer Grausamkeit geführte Krieg treibt die Zersetzung auch in letzte Bereiche des Seelischen (s. dazu S. 104 f). Im vielfältigen Nebeneinander der Stille zeigt sich keine einheitliche Linie, wohl aber eine Geisteshaltung, zumal die Interpretation neu und durchaus eigenständig ist: dem größten Teil aller szenischen Bildgestaltung - sei sie nun architektonisch oder malerisch, expressionistisch oder surrealhaftet das Zersetzende und Fragmentarische (man denke nur an die Szenerien zu den nach dem Kriege oft gespielten modernen Dramatikern Giraudoux, Anouilh, Camus, Wilder u. a.). In fast 30 Jahren hat sich das Erlebnis der Zerstörung gewandelt, es hat sich vertieft und seinen eigenen künstlerischen Niederschlag mit den nur ihm gemäßen Aussageformen gefunden. Was jedoch an den einzelnen Erscheinungen echt und von innen erfüllt ist, und was bloße Extravaganz und Schablone, bleibt ein Gegenstand weiterer Untersuchung.

BIOGRAPHIE

Am 4. 2. 1913 wird Wolfgang Znamenacek in Köln geboren, sein Vater, einer der ersten Herrenschneider der Stadt, ist Tscheche, seine Mutter Rheinländerin. In Köln wächst er auf und dort besucht er auch seit 1931 die Werk-schule, und zwar die Malklasse von Ahlers-Heestermann. In diesem noblen und sensiblen Künstler, der im Atelier von Matisse selber gelernt hat, findet Znamenacek einen weltoffenen Lehrer, der ihm die kultivierte Welt französischer Farben und Formen erschließt und ihn, seinem Tasten nach persönlichem Strich entgegenkommend, auf die Grazie der leicht hingeworfenen Zeichnung hinweist. Es erwächst in ihm das Gefühl für das künstlerische Material, für das Holz, den Stein und die Leinwand. Er liebt es bei den Bildern mit dem

Finger dem Lauf der Farbe zu folgen und so das Kunstwerk sinnlich aus seinem Rhythmus heraus zu erleben. Man erzählt, daß er meist abgewendet an seinem Tisch gearbeitet und wenig vorgezeigt hat. Doch schon bei flüchtigem Sichten der Blätter sieht man, wie er sich mit unermüdlichem Fleiß immer wieder um das Wesen der Dinge bemüht und es schließlich in immer gelösterem, looserem Strich auf dem Papier nachempfindet. Auf Anregung Heestermanns entwirft er sein erstes Bühnenbild und schafft damit ein erstes, in sich schon vollendetes kleines Kunstwerk.

Vom Herbst 1932 bis zum Frühjahr 1934 arbeitet er als Volontär im Malersaal des Kölner Opernhauses. Doch bevor er sich endgültig in den Dienst des Theaters stellt, zieht er noch ein Jahr durch die Welt, wandert durch das Tessin, durch Italien, lernt Jugoslawien kennen und die Tschechoslowakei. Mit offenen Augen erobert er sich die Landschaft, sieht, malt und lernt. Gegen Ende des Jahres wird Znamenacek Assistent bei Hellmer am "Neuen Theater" in Frankfurt. Doch schon 1935 erhält er seine erste selbständige Stellung als Bühnenbildner in Stolp in Pommern.

Es ist nur ein kleines Theater, das sich neben seinen Aufführungen in der Kreistadt zum großen Teil durch Gastspiele in der landlichen Umgegend erhält, eine Provinzbühne, für einen jungen Bühnenbildner ein idealer Ausgangspunkt, denn ungeachtet ihrer Primitivität stellt sie unter ihrem Intendanten Fritz Ebe von der Operette über die Komödie, dem Schauspiel bis sogar zum "Faust" alles auf die Bretter. Es gilt mit sparsamsten Mitteln, oft nur mit einigen leicht transportablen Versatzstücken, die jeweilige Atmosphäre zu geben.

Als sich dann 1937 das Theater auflöst, zieht Wolfgang Znamenacek nach Berlin um. Da er hört, daß im Rosetheater im Berliner Osten die Stelle des Bühnenbildners frei geworden ist, nimmt er seine Entwürfe und stellt sich vor. Unter drei Bewerbern fällt die Wahl auf ihn. Direktor Rose sieht seine Arbeiten, und diese gelten ihm mehr als langjährige Praxis und viele Empfehlungen. Daß er in der Wahl dieses jungen, unbekannten Mannes einen guten Griff getan hat, soll sich in den späteren Jahren der Zusammenarbeit immer mehr herausstellen. Wieder hat Znamenacek ein Theater gefunden, dessen überraschend reicher Spielplan sich von der Operette bis zur Klassik erstreckt, ein Theater, das volkstümlich aber von höchsten Ansprüchen ist. Znamenacek arbeitet unermüdlich, experimentiert und lernt, wo er kann. Immer sicherer findet er zu dem ihm eigenen Stil. Seine Erfolge führen dazu, daß ihm die Ausstattung einer Komödie im Staatstheater übertragen wird. Dann, 1944, findet alle künstlerische Tätigkeit ein vorläufiges Ende. Wolfgang Znamenacek wird

eingezogen. Seine Truppe bleibt zunächst in Berlin und wird erst kurz vor dem Zusammenbruch eingesetzt. Nach der allgemeinen Auflösung schlägt er sich ins Rheinland durch.

Ende 1945 arbeitet Znamenacek wieder, diesmal bei den "Städtischen Bühnen" in Düsseldorf. Besonders begeistert widmet er sich der Oper. Trotz der schwierigen Material- und Arbeitsbedingungen der ersten Nachkriegszeit stellt er ein künstlerisch hochstehendes Bild auf die Bühne. In gutem Einvernehmen mit dem Spielleiter Jacob baut er die groß angelegte Szene zu "Carmen" und die phantastischen Bilder zu "Hoffmanns Erzählungen". Aber bereits nach Ablauf der Spielzeit wird er vom Intendanten Langhoff, der wegen persönlicher Meinungsverschiedenheiten nicht mit ihm zu arbeiten versteht, gekündigt.

1946 kommt Wolfgang Znamenacek nach München und wird dort sofort von Erich Engel als Bühnenbildner an die Kammerspiele engagiert. Zunächst unter Erich Engel, bis zum Juli 47, und danach unter Hans Schweikart, entwirft er, auf der Höhe der Meisterschaft angelangt, ein geniales Bühnenbild nach dem anderen. Von Axel v. Ambessers "Das Abgründige in Herrn Gerstenberg" (Insz. Engel 1947) bis zu Frischs "Don Juan oder die Liebe zur Geometrie" (Insz. Steckel 1953) hat er teil an fast allen großen Premieren dieses Theaters, ja, erhält für seine szenische Gestaltung nicht selten das größte Lob. Seine subtilen, suggestiven Bühnenbilder erregen Aufsehen. Er mehrt seinen Ruhm durch magisch eindringliche Räume zu Egks Faustballett "Abraxas" (Choreographie Luitpart), schafft Bilder und Figurinen zu "Hoffmanns Erzählungen" (Insz. Hartmann 1951). Am Gärtnerplatz zaubert er den Hintergrund für das "Weiße Rößl" (Insz. Eric Charell 1951). Fehling inszeniert mit ihm im Brunnenhoftheater "Maria Magdalena" von Hebbel (Mai 49) und "Nora" von Ibsen (1950). Man verpflichtet ihn zur Wiedereröffnung des Residenztheaters für die Biedermeierkulisse zu Raimunds "Verschwender" (Insz. Hübner Okt. 51).

Wer einmal mit ihm gearbeitet hat, holt ihn wieder. Werner Jacob möchte auch in Frankfurt bei seinen größeren Inszenierungen "Carmen" und "Don Giovanni" nicht auf seine Bildräume verzichten. In der "Irren von Chaillot" von Giraudoux (1952) und "Wilhelmus von Oranien" von Fritz von Unruh (1953) inszeniert Buckwitz, der ihn schon, als er noch Direktor an den Kammerspielen war, außerordentlich schätzte und wo er konnte, unterstützte, mit seinen Bühnenbildern im Frankfurter Schauspielhaus. Im Hebbeltheater Berlin liefert er Kortner für Schillers "Don Carlos" die Szene.

Doch nicht nur in München, Frankfurt, Berlin und Hamburg, sondern auch über deutsche Grenzen hinaus gewinnt der Name Znamenacek einen Klang. Lindtberg und später auch Koch bemühen sich um seine Mitarbeit für Zürich ("Mar Stuart", 1951, "Sturm" 52/53). Bei den Salzburger Festspielen 1952 nennt man ihn neben dem Regisseur v. Ambesser und dem Schauspieler Hübner den Künstler, der Nestroys "Träume von Schale und Kern" entscheidend zum großen Theaterabend verhalf. Im Herbst darauf (1952) wiederholt er sein Bühnenbild zu "Hoffmanns Erzählungen" in Stockholm. Der Stockholmer Intendant hatte die Oper in München gesehen und bei der Verpflichtung Hartmanns zum Regisseur ausdrücklich gewünscht, daß auch dort "Hoffmanns Erzählungen" mit den Bühnenbildern Znamenaceks aufgeführt würden.

Auch der Film versichert sich seines Talentes. 1948 entwirft er zu Käutners musikalischer Zeitsatire "Der Apfel ist ab" die entsprechende, surreale Traumkulisse.

Trotz seiner vielen Verpflichtungen als Gastbühnenbildner nimmt er es mit seinen einzelnen Arbeiten sehr genau und überwacht sie vom Entwurf bis zur endgültigen Ausführung, wenn es irgend möglich ist, persönlich.

Im Frühjahr 1953 führt ihn sein Weg nach Italien. Man erwartet ihn zu Filmaufnahmen mit einer von ihm entworfenen Dekoration in Rom. Doch es soll nicht mehr dazu kommen. Am 24. Mai 1953 stirbt er bei Mirandola an den Folgen eines Autounglücks.

ERSTE ENTWÜRFE, WIRKEN IN STOLP UND AM ROSETHEAT

Schon der erste, kleine, auf Anregung seines Lehrers Ahlers-Haestermann entstandene Bühnenbildentwurf zu Büchners "Leonce und Lena" macht Znamenaceks besondere Eignung für das Theater augenscheinlich. (s. Abb. 1 u. 2.)

In dem ovalgeschwungenen Spielpodium, hingetupft vor eine Rokokoarchitektur so zart wie aus Spitze, in rosa und silbernen Hockern atmet die Dichtung - der kadenter, verfeinerter Genuß, eine müde, sich selbst belächelnde Romantik. Ein silberner Paravent auf hellfarbigem Grund, ein Pavillon aus spinnwebdünnem Gitterwerk, ein sehr aufrechter, rotweißer Grenzpfahl, lustige, grüne Birken, ein weißer, runder Mond, jedes für sich ein Gebilde zauberhafter Imagination.

tion, deuten in schnellem Wechsel den Ort der Handlung an. In dem Spielpodium auf der Bühne, in den wenigen präziösen Andeutungen vor dem bleibenden Rokokobogen gibt Znamenacek dem Theater was des Theaters ist, die anmutige Szene für das Spiel.

Die Grundlagen seiner umfassenden praktischen Bühnenerfahrungen aber erwirbt sich Znamenacek am Theater in Stolp (Pommern), an einer kleinen Saalbühne, der alle modernen technischen Einrichtungen fehlen 24). Völlig auf sich gestellt - lediglich für die groben, handwerklichen Arbeiten stehen ihm zwei Bühnenarbeiter zur Verfügung - malt und zimmert er alle Dekorationen selbst, lernt er jeden Handgriff aus der eigenen Arbeit kennen. Vor allem aber lernt er, auch mit geringen Mitteln eine gewünschte Wirkung zu erzielen. So lassen selbst die wenigen, von dieser Zeit noch erhaltenen kleinen Fotos erkennen, wie gut er die Bühnenmöglichkeiten zu nutzen versteht.

In der "Lustigen Witwe" z. B. behält er die indifferent bemalten vorderen Seitenkulissen durch das ganze Stück hindurch bei, baut in die von ihnen seitlich begrenzte Bühne ein vornehm zurückhaltendes Interieur, eine zierliche Gartenlaube oder im "Maxim" runde Tische und Hocker auf eine breite Treppe vor sehr dekorativen Paravents. Das Spielfeld zum "Faust" verlegt er in den Rahmen dreier gotischer Bogen - ein kräftiger, einfach gegliederter in der Mitte und je einer an der rechten und der linken Bühnenwand. Trotzdem jedoch bleibt die Szene innerhalb dieser Stilisierung wandlungsfähig. Zwei hinzugefügte Treppen bezeichnen die Straße. In den Innenräumen dagegen werden die gliedernden Stützen entfernt und die Bogen mit Vorhängen verkleidet. Eine Bank und ein großes Kirchenfenster geben die Vorstellung des Domes, ein gedrungener Tisch, ein schwerer Stuhl und ein einsamer Leuchter die der Studierstube. Nur im "Osterspaziergang" und dem "Freien Feld" weicht er von seiner strengen Konzeption der konsequenten Stilisierung ab, setzt hinter die Architektur einen gemalten, frühlingshaften Prospekt und behängt die Bogen mit naturalistischen Laubsoffitten. Die Natur in gleiche symbolhafte Formen zu bringen, ist noch nicht gelungen.

Ganz anders wiederum präsentiert sich die Bühne zu "Land des Lächelns". Sehr malerisch und duftig, mit zerbrechlichen Häusern und von einem Rohrgerüst herabhängenden Blüten vor dem Hintergrund einer japanischen Tuschzeichnung fängt sie die exotische Atmosphäre der Operette ein.

Für die künstlerische Entwicklung des jungen Bühnenbildners gewinnen diese beiden Jahre (1935-1937) am Stolper Theater entscheidende Bedeutung.

Während einerseits die primitiven szenischen Gegebenheiten den Grund zu seiner später oft gerühmten praktischen Geschicklichkeit legen, so gibt ihm

andererseits die Vielseitigkeit des Repertoires Gelegenheit, seine erstaunliche große Wandlungsfähigkeit auszubilden.

Ohne große Mühe gelingt ihm - als dann 1937 alle Mitglieder dieser Bühne auseinandergehen - allein auf seine vorgelegten Arbeiten hin, der Sprung zum Rosetheater in Berlin. Damit aber verpflichtet er sich einem echten Volkstheater, das, seit es 1906 von Bernhard Rose übernommen wurde, durch seinen reichhaltigen und guten Spielplan nicht nur in seiner Gegend, dem Ostpreußen, sondern in ganz Berlin Aufmerksamkeit erregt. Neben Volksstück, Posse, Singspiel und Operette pflegt es, nachdem es sein Publikum einmal an sich gewöhnt hat, auch Klassiker und zeitgenössische Dramatiker. Seinen besonderen Ehrgeiz aber sieht es darin, unbekannte Werke moderner Autoren in Uraufführungen herauszubringen. So ist es vor allem den Werken Gerhart Hauptmanns eine Heimstätte, und es gibt wohl keines seiner Schauspiele, das im Laufe der Jahre nicht wenigstens einmal über diese Bretter gegangen ist.

Nach dem Tod Bernhard Roses übernimmt sein Sohn Paul die Direktion des "Rosetheaters" und führt es in seinem Sinne weiter. Als Leiter eines nicht subventionierten Privattheaters muß er versuchen, mit möglichst wenigen Kräften auszukommen. Der Bühnenbildner entwirft selbstverständlich auch die Kostüme und legt in der Werkstatt selbst mit Hand an. Nachdem er sich mit dem Regisseur Paul Rose über das jeweilige Stück besprochen hat, beginnt Wolfgang Znamenacek mit dem Bau eines maßstabgerechten Modells. Der Ausgangspunkt für ein Bühnenbild sind ihm zunächst die technischen Gegebenheiten. Erst wenn Grundriß, Ein- und Ausgänge festliegen, läßt er seiner künstlerischen Phantasie freien Lauf, probiert und experimentiert er mit Farben und Formen und bastelt aus farbigen Kartons und Papierstreifen die Details der Miniaturbühne. Malerische Entwürfe macht er oft hinterher und nur zu seiner eigenen Freude.

Die Bühne des Rosetheaters ist 12 m tief, hinter einem Bühnenausschnitt von 8 x 5 m. Sie besitzt eine Drehscheibe und einen Rundhorizont. Um einen schnellen Szenenwechsel zu ermöglichen - Verwandlung bei offenem Vorhang und abgedunkelter Bühne - wird die plastische Dekoration von vornherein fest auf die Scheibe aufgebaut. Bei richtiger Ausnutzung haben auf ihr bis zu 5 Bilder Platz. Sie müssen allerdings so geschickt ineinandergeschachtelt werden, daß schon bei kleiner Drehung sich ein neuer Aspekt bietet. Zwar steht dann das, was vorher rechts gewesen, nun in der Mitte oder auf der linken Seite, aber in den neuen Rahmen sinnvoll einbezogen, fällt es dem Zuschauer nicht auf, er sieht nur den verwandelten Ort. Die

gemalten Prospekte, die gewöhnlich den Hintergrund abgeben, ersetzt man im Rosetheater durch die Projektion, die sich seit einigen Jahren in der Szenengestaltung immer mehr durchzusetzen beginnt 25). Im Rosetheater malt Frau Nina Tokumbet, die Erfinderin dieser Technik, die dazu notwendigen Glastafeln 26). So teilt sich im ersten Jahr Wolfgang Znamenacek mit ihr in die Bühnenbildgestaltung. Znamenacek baut den Raum und all seine praktikablen Details, die Tokumbet setzt dahinter den Bildgrund, den Ausblick auf Himmel oder Landschaft.

Ein besonderes Regieprinzip Paul Roses in jener Zeit ist es, das naturalistische Drama auch aus seiner Umwelt heraus deutlich werden zu lassen. So kümmert er sich bei Gerhart Hauptmann weniger um die bis ins Kleinste vorgeschriebene Ausstattung, sondern findet, indem er die Spielräume in ihre landschaftliche Umgebung hineinsetzt, einen eigenen Weg der Interpretation.

Für die Diebskomödie "Der Biberpelz" baut Znamenacek mit liebevoller Sorgfalt nicht nur die Elendshütte der Mutter Wolffen und das karge Amtszimmer, sondern er zeigt den Holzschuppen, die verfallenen Ställe und den Weg ins Dorf. Dahinter spannt sich in der Projektion Nina Tokumbets die verschneite, eintönige märkische Landschaft mit ihren hochragenden Kiefern. Dr. Ed. Ebel beschreibt in den "Blättern des Rosetheaters" - Paul Rose gibt sie in regelmäßigen Zeitabständen heraus - diese Inszenierung: "Die Stube der treuerzigen, braven Mutter Wolffen (Akt I, III) wechselt mit dem Büro des Amtsvorstehers (Akt II, IV). Der Regisseur und der Bühnenbildner wollen nun von einem in den anderen Raum hinüberführen: sie lassen also die Wolffen am Schluß des ersten Aufzuges aus der Stube hinaustreten ins kleine Gärtchen, aus dem der Schlitten gezogen wird - sie erschließen weiter den Blick auf den ganzen in nächtlicher Ruhe daliegenden Ort mit dem Hause des Rentiers Krüger, zu dem die Wolffen will - und sie begleiten somit die Hauptperson des Stückes auf ihrem Raubgang. Noch stärkere Unterstreichung des Tuns und Treibens: die Scheibe dreht sich weiter, zeigt die Straße mit einem kleinen Schulhause, aus dem Kinderstimmen ertönen: "Fuchs, du hast die Gans gestohlen!", zeigt dann das Haus des Amtsvorstehers - und endlich führt eine weitere Drehung in dessen Büro: der zweite Aufzug beginnt."

Nach dem gleichen Stilprinzip inszeniert Paul Rose Hauptmanns "Vor Sonnenaufgang" (37/38). Diesmal verwandelt Wolfgang Znamenacek die Drehbühne in ein Bauerngut mit seinen verschiedenen Zimmern, dem Garten und dem Hofplatz (S. Abb. 3 u. 4). Über dem praktischen Spielraum steht in der Projektion Nina Tokumbets wieder das, was das Drama entscheidend mitbestimmt,

über Krauses Speisezimmer, schwarze Schornsteine und Hochöfen der Kohlenzeche, über dem Treppenhaus und dem Wohnraum das weite, schlesische Ackerland, über dem Schlußbild eine blutrot aufgehende Sonne. Doch um das Milieu transparent werden zu lassen, hätte es der Umwelt der Landschaft kaum mehr bedurft. In jeder einzelnen Szene, in ihrem Raum, ihren Details, vor allem aber in ihrer Farbe bemüht sich Znamenacek um die bildliche Unterstützung des Wortes. Im protzigen Speisezimmer mit der prunkvollen Anrichte und dem langen, geschnitzten Tisch spiegelt sich unrechtmäßig erworbener Reichtum, in dem dumpfen, verwirrend mit Portieren und Fransen ausgestatteten Gemach neben der Treppe das zerrüttete Familienleben. Besonders auffallend aber ist eine stark expressive, entfernt an Barlach erinnernde Farbigkeit. Das Eßzimmer präsentiert sich in dunklem Braun und kalkigem Rosa, die Wohnstube in dunklem Grün, Rosa und Violett. Das Liebesduett verlegt er in eine blütenumrankte Laube vor stark blauem Himmel und auf intensiv violetter Grund. Dahinter züngelt ein Baum in den Himmel. Grell und unverbunden nebeneinander stehend, drängen sich die expressionistischen Farben in übersteigter Symbolhaftigkeit in den Vordergrund. Besonders zusammen mit den ebenfalls sehr bunten Projektionen vermag man ihre einzelnen Ausdruckswerte nicht mehr zu trennen. Man bestaunt die vielfältige Farbigkeit eines Bilderbogens, wo die Nuancierung innerhalb eines Tones mehr auf das Geschehen konzentriert hätte. Die Bedeutung der Farbe als Element der Aussage ist richtig erkannt, aber zugleich auch überbetont worden. Zu gleichwertigem Nebeneinander mit dem gebauten Raum und der Einzelform im Sinne einer Verstärkung vermag sie sich noch nicht zu verbinden.

Einen ganz anderen Stil zeigt Znamenaceks Bühnenbild zu "Hamlet" (1939). Paul Rose gibt ihn in der Bearbeitung Gerhart Hauptmanns, die sich von Shakespeare hauptsächlich darin unterscheidet, daß Hamlet, nachdem er erfahren hat, wer der Mörder seines Vaters ist, handelt und im IV. Akt eine Rebellion entfesselt. Außerdem führt Hauptmann noch einige Figuren ein und dichtet einige Szenen hinzu. Die besondere Schwierigkeit dieser Aufgabe zeigt sich darin, mit wenig Aufwand sehr viele Bilder so auf die Drehscheibe zu bauen, daß eine schnelle Verwandlung bei offener Szene möglich wird. Nur gestützt auf das Werk und seine eigene Phantasie, beginnt Znamenacek zu arbeiten. Und in 14 Bildern schafft er - sich an dem kargen äußeren Rahmen der elisabethanischen Shakespeareaufführungen orientierend - ein ganz zurückgenommenes, nur auf große Formen beschränktes Bühnenbild. Seine beiden Hauptmittel, blockhafte Bauten und Vorhänge, verraten den Bühnenpraktiker; Quader und Blöcke, weil sie trotz ihrer Stilisierung Wandlungsmöglichkeiten

bieten; Vorhänge, weil durch sie der Ausschnitt des auf der Drehscheibe erscheinenden Bildes beliebig groß oder klein gehalten werden kann. So geben z. B. Vorhänge in der Kapellenszene den Blick nur auf einen einzelnen, breiten Eckpfeiler frei.

Die Terrasse in Helsingör erinnert in ihrer strengen Flächenaufteilung und der blockhaften, stilisierten Treppe fast an die Klangräume Appias (S. Abb. 5). Aus dem gleichen Geist scheint der Thronsaal gebildet. Auch hier ist eine breite Treppe das beherrschende dekorative Element. Davor, etwas erhöht, stehen zwei wuchtige Thronessel, deren Bedeutung durch ihre Einsamkeit - nur im Vordergrund beleben rechts und links vier schwere Leuchter und einige aufgereichte Stühle die Szene - noch unterstrichen wird.

Einen anderen Eindruck dagegen, in seiner mehr verfließenden Unbestimmtheit entfernt an die Szene Gordon Craigs anklingend, bietet das Schlafzimmer der Königin Gertrude (S. Abb. 6). Die ganze linke Seite nimmt ein aus wallenden Stoffbahnen gebildetes Bett ein, während die andere, durch einen gerafften Vorhang mit der Schlafnische verbunden, in hochlehnigen Stühlen an einer Schrägwand einen festen Gegenpol setzt.

Das Bemühen um große Monumentalität zieht sich durch alle Entwürfe. Nur, sieht man genauer hin, wird sie im Einzelentwurf auf verschiedene Weise erreicht. So werden z. B. die Quader und Vorhänge in der Szene, in der Hamlet und Ophelia vom König belauscht werden, noch durch architektonische Elemente (Brücken und Säulen) ergänzt.

Die Farbe verwendet Znamenacek in diesem Hamletzyklus fast durchweg sehr sparsam. Bewußt setzt er durch sie die nötigen Akzente, so in den dunkelrot gepolsterten Stühlen vor grauen Wänden, den grünen Vorhängen in der Kapelle und ganz besonders wirkungsvoll in einem rot-violetten Thronhimmel mit schwarzen Sternen, der sich im letzten Bild, dem Duell, von zwei ganz hinten stehenden Thronstühlen baldachinartig nach vorn spannt. Daneben stehen ungewöhnlich kühne Farbklänge von großer Faszination. In der Hafenszene, in der Hamlet den Aufstand entfesselt, stellt Znamenacek gegen einen dunkelbraun körnigen Himmel auf rotbraunen Grund blaulila und rotviolette Kostüme.

Wenn auch in der Gesamtgestaltung weder die aus Blöcken und Treppen stilisierte Szene, noch die vornehmlich aus weichen Vorhängen gebildete, weder die Elemente eines Appia noch die eines Craigs konsequent beibehalten werden und so die untadelige Einheit in der Durchführung noch nicht erreicht wird, so kündigt sich doch ein ganz bestimmtes künstlerisches Wollen an. Es wird deutlich, daß Znamenacek kein Freund des allzu Ausführlichen ist, daß er sich auf der Suche nach der dem dichterischen Wort und der Phantasie des Zuschauers Raum lassenden Andeutung befindet.

In die gleiche Richtung weisen seine Entwürfe zu Schillers "Maria Stuart" (1940). Während die meisten Bühnenbildner glauben, in der Parkszenen dem Text, in dem von Wiesen und Blumen die Rede ist, möglichst genau entsprechen zu müssen, arbeitet Znamenacek mit der Vorstellungskraft des Zuschauers, die sich viel prächtiger auszumalen vermag als es ein realistischer Prospekt jemals könnte. Sein Park beschränkt sich auf eine die ganze Bühnenbreite füllende zartrosa Treppe, eine schräg nach links oben verlaufende Mauer, einen kleinen Ausschnitt blauen Himmels und nur einen einzigen Busch. Leider muß aus besonders erschwerten Arbeitsbedingungen und der Materialknappheit, die sich aus den Zeitverhältnissen ergeben, auf die genaue Ausführung mancher wertvollen Skizze verzichtet werden (z. B. Thronsaal und Gemach der Elisabeth, Mai 1940).

Das klassische Wort klinkt nach und erfüllt den Raum. Es verlangt geradezu nach szenischer Beschränkung, um seine eigene Bildkraft entfalten zu können. Die leichte belanglose Plauderei des Lustspiels aber bedarf, um zu dem ihr gemäßigen Leben zu erwachen, meist doch der Unterstützung des anmutigen Spielfeldes.

1943 entwirft Znamenacek zu der spanischen Komödie Tirso de Molinas "Don Gil von den grünen Hosen" den farbig verspielten Hintergrund für die mannigfachen Verwechselungen (S. Abb. 7 u. 8). Die verzierten Fronten zweier hoher Häuser mit leichten Balkons, in rosa links und in dunkelbraun rechts, bilden den gleichbleibenden Rahmen der sieben Bilder, die nacheinander in bunter Folge auf der Drehbühne vorbeiröhlen. In winklige Gassen, schlanke Zypressenbucklige Brückenbogen, steile Treppen und flache Dächer bannt Znamenacek die spanische Atmosphäre. Bis in die Struktur des Geflechtes der Gitter oder der Form eines alten, vornehmen Holzsessels bildet er das "Typische" dieses Landes und seiner Kunst. Und trotzdem ist es nicht Spanien und erhebt auch keinen Anspruch darauf, es ist bewußt nur Szene für das Spiel - unrealistisch hinphantasiert, ebenso wenig ernst zu nehmen wie die Degengefechte um Liebe und Eifersucht, wie Dona Juana in grünen Jünglingshosen.

In der gleichen Absicht setzt Znamenacek die Farbe. Die Straßenszene wandelt sich von einem dunklen Oliv im Vordergrund in ein Blau des Horizonts. Auf dem buntgetönten Fußboden des Innenhofes stehen in hellstem Deckweiß Blumenhocker, Paravent, Gitter und Gemäuer. Und er phantasiert weiter in den duftigen Projektionen des Hintergrundes, in organgefarbenen Häuserschemen, weißen Wolken und hellgrünem Himmel (27). Selbst ganz befangen in der Freude am Spiel der präziösen Verwirrung, vermag er seiner Phantasie kaum Einhalt zu gebieten.

Leider verliert die Ausführung auf der Bühne viel von dem Nur-Hingehauchten und Schwebenden der Entwürfe. Doch bleibt genug, daß auch durch starrere Formen zauberhafte Phantasie hindurchscheint.

Nicht als Norm dagegen, sondern mehr als interessanten Versuch, als ein Experiment, dessen Gelingen ganz besonders bei der Komödie auch von der geglückten Inszenierung abhängt, muß man die Entwürfe zu einem anderen Tirso de Molina, "Eifersucht auf sich selbst", werten. Mit dieser Komödie soll 1944 nach einer Restaurierung das Berliner Lessingtheater wieder eröffnet werden. Doch kommt es nicht zur Ausführung, denn kurz vor der Aufführung wird das Theater in einem Bombenangriff erneut beschädigt.

Verglichen mit dem Rosetheater ergeben sich andere Arbeitsvoraussetzungen. Einmal verfügt das Lessingtheater über eine weit geräumigere Bühne, zum anderen ist das Publikum dieser Gegend allem Neuen aufgeschlossener. Radikal entfernt Znamenacek alle dekorativen Elemente des Lustspiels und ersetzt sie - hinter dem Inhalt den letzten Sinn suchend - durch die Abstraktion. Rechts und links baut er wieder zwei hohe Kulissen, diesmal aber, nur mit einem strengen Muster versehen, als unplastische Wände. Einzig ein vorgesetzter, eiserner Balkon nimmt unmittelbaren Bezug auf das Spiel. Stoffoffitten geben in schwarzen und weißen Bogenfeldern den ornamentalen Abschluß in der Höhe. Der Bühnenraum selbst bleibt leer. Auf den abschließenden Hintergrundprospekt staffelt Znamenacek - das bereits angeschlagene Thema weiter ausführend - verschieden große, rechteckige Flächen hintereinander. Aufgemalte kleine Quadrate erinnern entfernt an vergitterte Fenster, bewegte Linien an Vorhänge. Doch schon die nächste Fläche beschränkt sich auf ein rein geometrisches Muster (S. Abb. 9). Für die Interieurszenen setzt Znamenacek drei flache, gelbe Bögen mit schwarzen Vorhängen vor den bleibenden Hintergrund der Rechtecke. Von allem Beiwerk entkleidet, bleibt nur das streng stilisierte Spielfeld. Möbel fehlen ganz. Trotzdem liegt auch in diesen Bildern Spanisches, nicht mehr wie im "Don Gil" im Äußeren der einzelnen Details, sondern von realistischer Formung befreit als spanische Grandezza, als vornehme Verschlossenheit und Hofsitte in steifen Wänden, stilisiertem Ornament und dekorativen Farben. Aus der scharfen Erkenntnis des Urgrundes, aus dem die Dichtung lebt, findet Znamenacek die Abstraktion, die gleichnishaft für das Ganze steht. Es ist - wie schon zu Anfang gesagt - ein gewagtes Experiment, die kleinste Verfehlung des Wesentlichen führt zu Unwahrheiten. Trifft es aber den Kern wie hier Znamenaceks Entwurf, so wird es, verbunden mit einem auf denselben Ausdruck typisierten Gebärdenkanon und einer stili-

sierten Wortregie, nicht nur dem avantgardistisch eingestellten Zuschauer ein Kunstgenuß. Somit ist es zwar auf eine abstrakte Ebene projiziertes, aber auf dieser in sich einheitliches, stilreines Theater.

Eine solche Gestaltung allerdings zum allein erstrebenswerten Vorbild zu erheben, hieße, da es den Gesetzen des lebendigen Mimus widerspricht, verkennen, was das Theater ist.

Auch die Architektur wird Znamenacek zum Träger des dichterischen Ausdrucks. Wie er sie im Sinne einer beabsichtigten Wirkung bildet, wie er durch sie Räume schafft, zeigen schon deutlich die Entwürfe zu Goethes "Egmont" (1939) 28).

Besonders glücklich baut er die Straßenszene des II. Aufzuges. Fern in der Projektion ragt ein gotischer Dom. Schräg gegen ihn setzt Znamenacek die nach rechts vorn verlaufende Seitenwand einer anderen Kirche und stützt sie mit kräftigen Bogenpfeilern zum freien Platz hin ab. Zwischen Dom und Kirche schließlich zieht sich - eine enge Gasse an der Kirchfront lassend - eine alte Stadtmauer bis zur Rampe (S. Abb. 10).

Ganz anders beeindruckt eine Straße im IV. Aufzug. Die Häuser stehen, eins fast am anderen klebend, dicht beieinander. Sie sind sehr hoch und schmal und scheinen dadurch, daß man nur ihren unteren Teil sieht, noch höher. Eng und dunkel sind auch die Gassen, die sich durch die Häuserfronten in den Hintergrund zwängen. Am Himmel ziehen schwarze Wolkenfetzen vorüber (S. Abb. 11).

Den Palast Albas bildet er als weiträumigen, düsteren Raum mit kasettenartiger Wandtäfelung. Groß und lastend, ein Symbol für den christlichen Deckmantel spanischer Gewaltherrschaft, hängt an der rechten Wand der gekreuzigte Christus.

In der Kerkerszene fällt zunächst ein fast die ganze Breite der Mitte einnehmendes schmiedeeisernes Tor ins Auge. Dahinter stehen in der Projektion die wuchtigen Zinnentürme der Festung. Auf einem entlegenen Hügel zeichnen sich am Horizont die Galgen ab. Nur ein einziger Strahl aus einer hochgelegenen Lichtöffnung auf der linken Kerkerseite erhellt die bedrückende Atmosphäre.

Den Eindruck der plastischen Bauten unterstützt die Farbe. Die ersten Bilder malt Znamenacek in heller, lebensfroher Buntheit. Dann aber, als die Kunde von Albas Kommen die Stadt durchweht, verdüstert er die Szene, läßt die Menschen aus dem Dunkel auftauchen und ins Dunkel verschwinden. Ein schwarzer Horizont wird zum Symbol der Bedrohung und Unheimlichkeit. (Die Hintergründe entstammen Znamenaceks ersten selbständig entworfenen Dias, dennoch aber kann man an ihnen keinen Fehl entdecken. Erstaunlich lücken-

los verbinden sie sich mit dem Vordergrund der plastischen Bauten). In der Fachzeitschrift "der Film" schreibt Ernst Jerosch über dieses Bühnenbild zu "Egmont":

"Besonders imponierend waren wieder die Bühnenbilder und Projektionen Wolfgang Znamenaceks, wie denn überhaupt die Bühnenausstattung des Rosetheaters seit langem mit zu dem Besten gehört, was man auf Berliner Bühnen sehen kann." 29)

Im gleichen Sinne richtungsweisend für seine spätere geistige Durchdringung des Raumes kann das dunkle Atelier des Malers zu "Peter Brauer" (Gerhart Hauptmann, 1942) gelten. Ein muffiges, kahles, winkliges Gelaß mit dicken Mauern, rechts übergehend in einen sich in der Dunkelheit verlierenden Gang, in seiner schier endlosen Länge noch betont durch aufgereihete Stiefel- niedrig, verfallen und ohne Linie - spiegelt die Talent- und Nutzlosigkeit seines verbummelten Bewohners.

Von Bühnenbild zu Bühnenbild zeichnet sich in schneller Steigerung das selbständige künstlerische Wollen Znamenaceks schärfer ab. Immer präziser setzt er seine Akzente, immer kompromißloser sucht er nach dem letzten, wahren Ausdruck, sucht er nach der Vergeistigung des Unaussprechlichen einer Handlung in Raum und Farbe. In seinen letzten Entwürfen zu Paul Roses "Van Gogh" 1944 hat er es erreicht - das Bild wird zwingend suggestiv 30).

Nichts geschieht zufällig. Schon in der Wahl des dunklen Papierees liegt künstlerische Absicht. In das Dunkel, noch schwärzer, setzt er mit dickem Pinselstrich die Konturen (S. Abb. 12). Fast traumwandlerisch fügen sich Umrisse des groben Bettes, des derben Schrankes oder auch der Dachsparren zur bewegten dynamischen Linienführung des holländischen Malers. Aus dunkler, lauernder Stille formt sich die Umwelt des Künstlers, erwächst seine Kammer mit dem großen Atelierfenster zum Publikum und dem nach hinten verodernden Boden. Eine Leiter rechts führt zu einer offenen Tür. Unbarmherzig dringt die Helle herein.

Eher einem Gefängnis als einem Ort der Lust gleicht das Freudenhaus in Arles. Drei dürftige Lampen werfen ihr flackerndes Licht in einen kahlen Raum. Nur rechts windet sich eine Treppe schlangenhaft nach oben. In ihrer Starre steigert sich die Leere zur unheimliche Bedrohung, bis dann im Hintergrund Türen auffliegen, aus ihren in allen Rots leuchtenden Gründen der Wahnsinn fährt und die Leere mit Geschrei erfüllt (S. Abb. 13).

Sehr schmal und lang, sehr leer und nüchtern weitet sich der Saal des Irrenhauses unter dem alten Gemäuer romanischer Rundbögen. Durch die kleinen Fenster in den Stichkappen fällt spärliches Licht. In der strengen Anordnung

der bis in den fernen Hintergrund aufgereihten Bettkästen liegt ordnender Zwang. Um einen eisernen Ofen im Vordergrund hocken wie verloren die Kranken.

Etwas freundlicher, mit verschnörkelten Sofas und Tischchen vor dem Ausblick auf Pariser Dächer, gibt sich die "Pension pour filles", in der Toulouse Lautrec wohnt. Und doch, auch in ihren abgenutzten Polstern hängt trostlose Muffigkeit. Es ist die Welt wie Van Gogh sie sah, wie er sie malte. Mit seinen Stilmitteln, mit seinen Linien, seiner groben und intensiven Struktur, seinen Farben, den dumpfen Rots, dem trüben Oliv, den fahlen Violetts bis zum hellen Ocker, erweckt Znamenacek sie auf der Szene zum Leben. Sie seiner eigenen künstlerischen Absicht unterordnend, setzt er sie ein, verdichtet sie zu ausweglosen Räumen, zwingt sie - mit seinem Wollen sie neu erfüllend - in die Aussage des Dramas: der Unerbittlichkeit der Genialität und des unbarmherzigen Schicksals.

Was seine spätere Meisterschaft ausmacht - in den einzelnen Entwürfen für das Rosetheater wird es vorbereitet. In unausweichbarer Konsequenz entwickeln sich die Bühnenbilder zu einer absoluten Richtigkeit im Rahmen der Täuschung. Er bemüht sich um die Ausdruckswerte der künstlerischen Mittel, um den Raum, die Farbe, die gestaltete Form. Den Grundton einer Dichtung erspürend, strebt er nach der ebenbürtigen Aussage im Bild, sucht er nach der gleichnishaften Monumentalität für "Hamlet", gibt er Atmosphäre in der besonderen Bildung der Architektur ("Egmont") und der gebauten Räume ("Peter Brauer"). erfundet er in nicht endenwollender Phantasie den typischen Hintergrund für ein Lustspiel ("Don Gil von den grünen Hosen"), schafft er, den schöpferischen Gedanken in seinem Gerüst fixierend, die Abstraktion ("Eifersucht auf sich selbst"). Wandlungsfähig von der kleinlich realistischen Dekoration des Volksstückes bis zum stilisierten Spielpodium nach dem Vorbild der commedia dell'arte (Entwurf "Kaufmann von Venedig", Shakespeare), bildet er, jede Anregung von der freien Malerei aufnehmend und in seinem Sinne anwendend, die jeweils spezifische Welt des Spiels, sucht er ihre Vollkommenheit, indem er jedem Ding in ihrem Rahmen Bedeutung zuweist. Seine Absicht, auch das Nichtfaßbare des Geistes faßbar zu machen, führt ihn zu immer größerer Beschränkung auf die Andeutung des Wesentlichen, und damit auch zu immer größerer Sicherheit in der Wahl seiner Mittel.

T E I L II

BÜHNENBILDNER AN DEN KAMMERSPIELEN

SZENENGESTALTUNG ZUM "DEMONSTRATIONSTHEATER"

Nach einem kurzen Zwischenspiel in Düsseldorf - Znamenacek entwirft dort das Bühnenbild und die Figurinen für das Schauspiel, arbeitet aber auch mit Erfolg für die Oper - engagiert ihn Intendant Erich Engel an die Münchner Kammerspiele.

In diesem Theater (es wird 1906 zunächst als "Lustspielhaus" in der Augustenstraße eröffnet, erhält 1911 nach einer Bauveränderung den Namen "Münchener Kammerspiele" und zieht 1926 in das heute noch bestehende Haus in der Maximilianstraße um), das sich seit seiner Leitung durch Otto Falkenberg (1914-1944) besonders um gepflegte, intime Schauspielkunst bemüht, um eine die Dichtung unterstützende und verdichtende Regiekunst, das sich so gleichsam eine Tradition des Kammerspiels schuf, findet Znamenacek eine Wirkungsstätte, die mit seinen eigenen künstlerischen Intentionen aufs glücklichste zusammenstimmt. Von der Klassik, die man, frei von überkommenem Formalismus, allein aus der Anschauung des Kunstwerks gestaltet, über die theatergerechte Komödie bis zur jüngsten Dichtung der Neuzeit gilt es, die entsprechende, aus dem Geist der Moderne gestaltete Szene zu finden. Ganz besonders aber entspricht Znamenacek die avantgardistische Tendenz dieses Hauses, der unmittelbare Bezug zur Dramatik der Gegenwart. Hier erspürt er gewissermaßen als erster neben dem Regisseur den spezifischen Ton einer Dichtung, übersetzt er Neues, noch Unbekanntes in das Optische des Bildes.

Die Bühne, für die Znamenacek seine Bühnenbilder einrichtet - sie ist 12 m tief und 16 m breit und die Höhe ihres Ausschnittes kann von 5 m bis 8,50 m variiert werden - verfügt außer über eine sehr gute Bleuchtungsanlage (Vorbühne 14000 Watt, Hauptbühne 24000 Watt) über keine wesentlichen, modernen, technischen Einrichtungen. Ohne Drehbühne, Seitenbühne und Ver-

senkungen, ist er mit dem Umbau allein auf kleine Seitenwagen und den gut ausgerüsteten Schnürboden angewiesen.

Eine der ersten größeren Aufgaben Znamenaceks ist der Entwurf eines Bühnenbildes zu Axel v. Ambessers "Das Abgründige in Herrn Gerstenberg". Ich stelle die Arbeit zu diesem Stück an den Anfang, nicht weil ich chronologisch vorgehen will, sondern weil sie beispielhaft ist für das künstlerische Schaffen Znamenaceks, für die Absicht, in fortgesetztem Bemühen die zwingende Einheit des Bildes mit Gehalt und Form des Theaterstückes herauszuarbeiten.

Es handelt sich in "Das Abgründige in Herrn Gerstenberg" um ein Schauspiel, das den Menschen, indem es ihn in sein besseres und schlechteres Ich aufteilend schonungslos analysiert. So schwankt die Hauptperson, der Holzhändler Gerstenberg, den Einflüsterungen seiner zwiespältigen Seele unterworfen, zwischen menschlichem Mitgefühl und egoistischer Sucht nach eigenem Vorteil, entscheidet sich aber letztlich in dieser illusionslosen Welt der Skepsis doch für den Materialismus.

Nach dem Vorbild Thornton Wilders bezieht v. Ambesser den Zuschauer durch einen Spielleiter in das Geschehen mit ein. Der Spielleiter unterbricht, weist auf etwas hin oder stellt richtig. Er hat die Fäden des Spiels in der Hand, er ist Regisseur und zugleich kritischer Zuschauer. Die Handlung immer wieder aus dem gefühlsmäßigen Bereich in den kritischen Abstand rückend, "verfremdet" er sie. Außerdem übernimmt er die Funktion des Bühnenbildners, denn allein durch seine beschreibenden Worte soll die Illusion der verschiedenen Spielorte entstehen.

In seinem Vorwort schreibt v. Ambesser: "Dieses Stück hat keinerlei dekorative Voraussetzungen. Es kann in jedem Saal und ohne Vorhang gespielt werden. Die Erklärungen genügen, um die notwendige Atmosphäre zu schaffen, die in den einzelnen Fällen notwendigen Versatzstücke können einfach während des Spieles an den angegebenen Stellen auf die Bühne getragen werden. Doch hat dieses mit einer Selbstverständlichkeit zu geschehen, daß das Publikum es nicht als eine beabsichtigte Stilwirkung oder gar komische Wirkung empfindet, sondern nach Möglichkeit ganz übersieht. . . ." Um dieses Schauspiel szenisch etwas aufzulockern und von den streng stilisierten Podien der "Kleinen Stadt" Thornton Wilders, die kurz vorher aufgeführt worden war, abzusetzen, einigt sich der Regisseur Engel mit dem Autor auf ein Bühnenbild, das wenigstens einige Akzente gestattet.

Zunächst sucht Znamenacek äußeren Angaben zu entsprechen. Nach einer weiteren Anweisung im Vorwort, daß es, um mehrere Spielmöglichkeiten nebeneinander zu schaffen, möglich sei, auf der linken und der rechten Bühnenseite je ein Podest aufzubauen, malt er auf Pergament sechs kleine Aquarellskizzen. Mit schnellen Federstrichen setzt er in das dunkle Grau der Blätter die Konturen eines Spielgerüsts. In der Form eines Dreiecks, befestigt an mehreren Stangen, schwebt es in halber Höhe und bietet eine zweite Spielebene. Eine schmale Brücke mit eisernem Geländer verbindet sie links mit dem Haus Gerstenbergs. Eine nackte Stahltreppe rechts und eine Leiter links führen auf den Boden des Hinterhofes. Von einer hochgelegenen Tür der linken Hausfront steigt man über eine Wendeltreppe hinab. Unmittelbar darunter liegt viereckig dunkel der Eingang zu Meiners' Kellerwohnung. Bemalte Hänger verwandeln das hochgelegene Spielpodium je nach der Szene in das Büro Lottes oder in das Lokal "Teufelsstübchen". Wird es nicht zu einem Auftritt benötigt, bleibt es mit einem hinter dem Gestänge erscheinenden, farbigen Kinoplakat (Wilhelmshof) oder halb verdeckt durch Laubsoffitten und einen Sichelmond (Kanalszene) unbespielter Hintergrund. Die Hinterhofatmosphäre vermitteln zwei, den Bühnenraum nach rückwärts abschließende, schmale Hochhaussilhouetten in intensivem Grün und giftigem Orange.

Znamenacek vereinigt hier zwar alle Schauplätze in einem Bild - das Kontor Lotte Bartels in der Höhe, die Wohnung Gerstenbergs im linken Haus, den Hof mit dem Eingang zu Meiners, erfindet so eine stilisierte Simultanbühne, ihr Gesamteindruck jedoch gerät ihm durch die Vielfalt von bunten Plakaten, Stangen und Treppen etwas zu sehr ins Nervöse und Verwirrende. Doch kaum beendet, verwirft Znamenacek die Skizzen ohne sie dem Regisseur zu zeigen.

Auf Anregung Erich Engels entwirft er Bühnenbilder in der harten scharfen Zeichnung und den verblassenden, süßlichen Farben Georg Grosz' (S. Abb. 14).

Das Viereck des Bühnenraumes in seiner Klarheit fast schmerzhaft betonend, setzt er zu beiden Seiten zwei in die Tiefe gehende, unplastische Häuserkulissen. In ihre Fläche schneidet er quadratische Fensterlöcher, ordnet sie, im Wechsel von Schwarz und Violett, streng linear ausgerichtet, in die blaugrüne Front links, malt sie schwarz oder läßt sie blind in der bloßen Kontur auf der blauroten Wand rechts. Parallel zur hinteren Bühnenwand bedeutet ein dunkelgraues großes Rechteck das Kino. Auf einem gebogenen Gitter liest man in protzig aufgesetzten Druckbuchstaben: "Wilhelms-Palast-Kino" und darunter an der Wand auf grellfarbigem Plakat: "Heute Abgründe". Von den glatten Wänden eingeschlossen, wirkt der Hof sehr kalt und sehr leer.

Ein Schild mit dem Hinweis "Brikett" über dem scharf konturierten Keller eingang zu Meiners, eine Teppichstange und zwei Müllkästen stehen hart und beziehungslos in der grellen Buntheit. Auf den den Bühnenraum abschließenden Prospekt malt Znamenacek in der Manier Grosz' - nach dem Verfahren der Simultanschachtelung - das Bild einer Fabrikstadt: Eine linealgerade Straße biegt in scharfem Winkel um die Ecke, flankiert von hell-grünlichen und gelblichen Hausklötzen in betonter Perspektivik. Rechts über dem Palastkino wird auf einem runden, schwarzen Platz eine rote Kirche mit rundem Turm und runder Apsis sichtbar. Darüber leuchtet orange mit grünen Fenstern wieder eine Fabrik. In den Außenszenen gibt ein anderer Prospekt mit einem breiten Baum und drei das Bild zerteilenden Ästen den Eindruck "Vorstadt": Zwischen dunklen, rechteckigen Flächen darüber geschachtelten Hochhaussilhouetten, einem ovalen, in die obere Hälfte gemalten Gartenzaun neigen sich spitzwinklig die zwei Wände der Autoreparatur "Klonig" gegeneinander.

In den kalten Verismus des viereckigen Raumes baut Znamenacek in Versatzstücken und Einzelprospekten die intime Szene. In ihrer kitschig verschnörkelten Durchführung gegen die scharfen Linien der Rahmung seltsam abstechend, steht die Bar "Teufelsstübchen". Geschwungene, goldene Lampen, ein lilarotes Plüschsofa und zierliche Stühle konzentrieren die Aufmerksamkeit auf sich. Mit der gleichen Phantasie gestaltet er die rechtwinklig gegeneinander gestellten grünlichen Flächen von Lottes Büro. In kritzeligem Federstrich ist dort von aufgestapelten Papierkörben über ein Jugendstilkasse bis zu Aktendeckeln und Tintenfassern jedes Utensil eines Schreibgeschäftes zu finden. Im präziösen Durcheinander von Einzelheiten wird die bittere Härte der Grosz'schen Linienführung aufgehoben. Im Gegenüber der Farben und Formstile verliert die Bühne in ihrer Gesamtansicht an Einheit, wird sie unruhig.

Die penetrante Sachlichkeit der Montagen, sowie der einzelne, ätzende Strich lassen das Bühnenbild Aussage einer harten Sozialkritik werden. So wird es dem letzten Inhalt des Schauspiels zwar gerecht, aber es entspricht nicht seiner äußeren Form, die mit Hilfe des gesprochenen Wortes die Phantasie des Zuschauers einsetzt. Stets am kritischsten gegen sich selbst, spürt Znamenacek die Diskrepanz zwischen seiner bunten, für die ganze Zeit eines Szenenablaufs fixierten Dekoration und dem Stil dieses Stückes, der in fließendem Auf und Ab der Entstehung und Zerstörung einer Illusion liegt. Der Mißton im angestrebten Zusammenklang von Dichtung, Regie und Bühnenbild läßt ihn weiter nach einer gütigen Lösung suchen. Noch nach der ersten Bauprobe unterbreitet er Engel eine neue Idee und überzeugt ihn.

Vor die nackte Bühnenwand mit ihrer Backsteinmauerung - hier und da durch Zementeinlagen geflickt - und ihre großen, eisernen Schiebetüren baut er, alles in eintönigem Braun lassend, mit verstreuten, halbhohen Blechwänden den rechteckigen Großstadthinterhof. Aller freundlichen Verkleidung entblößt, bleiben in seiner Leere nur wenige, eiserne Stangen, eine Teppichstange, daran eine einfache Schaukel; ein Laternenmast mit einer realen Gaslaterne; in der rechten Ecke ein Müllkasten. Nur was für das Spiel von Bedeutung ist, unterstreicht er. So springt auf dem Schild, das quer über einer rechteckigen Öffnung steht - ein in der Tiefe verschwindendes mageres Gitter läßt die Kellertreppe zur Wohnung Meiners ahnen -, die fette Aufschrift "Brikett" sofort ins Auge. Im Kontrast von Schwarz auf Weiß hängt die Ankündigung von "Wilhelms-Palast-Kino" vom Schnürboden. Eine ausgeschnittene, weiße Hand an der Schaukel weist zum Holzkontor in die rechte Kulisse.

In seiner öden Blechverschalung, dem wenigen Gerät, der endlosen hohen, das Ganze beschattenden Hintergrundmauer schafft Znamenacek einen Hof im peinlich genauen Realismus eines Dokumentarfilms. Doch schon im selben Atemzug hebt er diesen Eindruck wieder auf, weist er, indem er eine grell leuchtende Bühnenlampe in den Hof hineinhängt, darauf hin, daß alles nur Podium für das Spiel ist. Das Einzige, was er von sich aus ohne zwingende Forderung des Stückes hinzufügt, sind links über dem Spielfeld schwebende, verbogene Heizungsrohre und darum herum wirre Stahlwolle. Hier wird er interpret. Das Arme und Gehetzte, raffgierig einzig um ihre Existenz kreisender Wesen übersetzt er in verbogenen, verbeulten Trümmerschutt. Herausgerissen aus der Umhüllung des schützenden Heizkörpers, hängen die Rohre in der Luft gleich Eingeweiden, Fragmente eines gewesenen Ganzen, Sinnbild einer Welt, die ohne Glaube an Schönheit und Ideale beraubt und stückhaft bleibt (S. Abb. 15).

Der Widerspruch von starrer Dekoration und der vom Wort geleiteten Illusion ist beseitigt. In der Leere des öden Hofes vermag sich die Phantasie ungehindert zu entfalten. Der Spielleiter fordert von den Bühnenarbeitern nur eine szenische Unterstützung, ein paar Stühle, einen Tisch oder ein Kanalgitter, und dann leitet er das Publikum an den gewünschten Ort: "So und jetzt meine verehrten Zuschauer folgen sie mir zum Kanal. Hier vorn soll er entlang fließen. Im Kanal steht ein Gitter. (Kanalgitter wird gebracht). Trübe und zäh fließt der Kanal. Eigentlich scheint er zu stehen. Wenn wir hinunter schauen, sehen wir das übliche Sammelsurium: Ziegelsteine, Papierfetzen, den Deckel von einem alten Eimer, eine durchlöchernte, uralte Kaffeekanne ... usw." Oder er gibt die Atmosphäre des Hinterhofes: "Wir

befinden uns wieder auf dem Wilhelmshof. Die letzten Schläge des Teppichklopfens sind verhallt. Schwere, feuchte Wolken von Kohl und gekochten Rüben wälzen sich durch die Treppenhäuser und lagern sich über dem Hof, . .

Daneben, das Theatralische betonend, setzt Znamenacek mit den Kostümen der Schauspieler farbige Akzente in den graubraunen Rahmen. Ihrer Unwirklichkeit entsprechend, denn sie sind ja in ihre seelischen Bestandteile zerlegte Menschen, kleidet er sie durchweg in Nessel, das er mit sehr starken Farben bespritzt. Er löscht die Individualität des Gesichts, indem er es im selben, nur blässeren Farbton des Anzugs maskenhaft schminkt. Neben Herrn Gerstenberg im beigen Paletot und braunkarrierter Hose, steht in breitgeschnittenem aufdringlich rotvioletter Anzug der schlechtere, in dünnem, hellblauen Habit der bessere Mensch. Auch Stoff und Farben sind auf die Ebene der Demonstration transponiert.

Betrachten wir abschließend das Ergebnis dieser Entwicklung, so stellen wir fest, daß von den früheren, farbigen Entwürfen nur ein Skelett geblieben ist, aber - und das ist der große Gewinn - es deckt sich mit dem Skelett des Schauspiels. Dieses Bühnenbild erfüllt alle gestellten Forderungen, es ist der Rahmen für die sich durch das Wort entfaltende Phantasie und zugleich Aussage des dichterischen Sinngehaltes, es ist von beängstigendem Realismus und doch bewußt Bühne für das Theater.

1949 entwirft Znamenacek nach den Vorbildern des epischen Theaters Brechts das Bühnenbild zu "Herr Puntila und sein Knecht" (Brecht, Insz. Schweikart 9. 1. 49).

Wie für die Schauspielkunst fordert Brecht auch für seine Szenengestaltung einen besonderen Stil, den er wie das Gesamtwerk seiner Inszenierungen in eigens dazu angefertigten "Modellen" zur Nachahmung empfiehlt (31). Das "Kopieren" eines solchen Modells ist daher in keinem Fall Eingeständnis eigener Einfallslosigkeit, sondern im Gegenteil eine Kunst, die beherrscht werden muß, und geringste Abwandlungen wiegen, wenn sie in seinem Sinne Verbesserung bedeuten, mehr als die Erfindung von Neuem, das die Regeln nicht in dieser Strenge beachtet.

So übernimmt Znamenacek von der Züricher Erstaufführung 1948 (Bühnenbild Teo Otto) das Grundsätzliche der Einrichtung, den halbhohen Leinenvorhang, auf dem während des Umbaus Szenentitel projiziert werden, die klare, realistische Bauweise, die in der Beschränkung auf nur wenige Gegen

stände der gestaltenden Pantomime weitgehend Raum läßt, die Wand aus Birkenholz, die in allen Szenen den permanenten Hindergrund bildet. Wie er jedoch diese Dinge in ihren Einzelheiten formt und zueinander gruppiert oder ein "Luxuselement" setzt, zeigt seine durchaus eigene Gestaltung 32). Das Verständnis des zugrundeliegenden Prinzips ermöglicht ihm eine selbständige, künstlerische Weiterentwicklung.

Die den Bühnenraum abschließende, einzeln hereingehängte Wand aus Birkenrinde der Züricher Aufführung ersetzt Znamenacek durch eine kastenartig das erhöhte Spielpodium umschließende, feste Einzäunung aus rohem Birkenholz. Mit dem gleichen Material - reliefartig sich abhebende Astringe verstärken den Eindruck des Holzes - verkleidet er die rechte und linke Proszeniumswand und den vorderen Teil der Decke. So dem Innern des gestalteten Raumes den ebenbürtigen Rahmen hinzufügend, betont er einmal seine geschlossene Formschönheit, zum anderen seine Funktion als bewußtes Bühnenbild einer bewußt vorgeführten Begebenheit. In der Höhe der Bühne hängen hintereinander in ausgebeulten Bogen grobgewirkte Streifen eines Fischernetzes (S. Abb. 16).

Wenige, aber in ihrer Plastizität aufdringlich realistische Aufbauten verwandeln den so in seiner äußeren Gestaltung festgelegten Raum in die gewünschten Schauplätze der einzelnen Szenen; in die Innenräume des Gutshauses, den Hof, die Schenke, das Dorf oder die Distriktstraße. Gebaut wird, was in unmittelbarem Bezug zur Handlung steht: die Badehütte, in der sich einmal Puntila selbst, einmal Eva und der Chauffeur Matti aufhalten - Znamenacek bildet sie als einen rechteckigen Kasten aus drei grauen Wänden, zum Publikum geöffnet - der hölzerne Eckturm des Gutshauses, das prachtvolle Eingangsportal, die Treppe, der Herd in der Küche usw.

In strenger Ordnung reiht Znamenacek auf dem Dorfplatz die vom Autor verlangten Häuschen der Telefonistin, der Apothekergehilfin und des Tierdoktors nebeneinander (S. Abb. 17). Hinter dem Telegrafenmast aus Birkenholz links hängt das realistisch geformte, aber nur in der vorderen Hälfte bestehende Auto Puntilas. (Diese von Brecht als gut befundene Idee übernimmt Znamenacek aus der Züricher Aufführung). Was ihm als Bühnenbildner überlassen bleibt, ist die Bildung dieser Elemente, die Brecht schön und leicht und anmutig gruppiert wissen will. So deutet Znamenacek mit Schildern, Aufschriften und äußeren Attributen, wie einem Briefkasten und einem Schiebefenster in der Tür der Post, der Nachtglocke an der Apotheke, auf die Bestimmung dieser kastenartigen Häuser hin, schafft er, der klaren auf Einfachheit und Linearität zielenden Inszenierung entsprechend, auch in seinem Bühnenbild von vornherein Klarheit. Die Häuser einmal aus Quer- und einmal aus Längsbrettern zimmernd, sie ocker, dunkelgrün und braun färbend, gewinnt er trotz starren

Schemas kleine individuelle Abwechslungen.

Hinzu kommt die selbständige Erfindung des Luxuselementes (S. Anm. 32). Ebenso witzig wie kühn ist die Idee Znamenaceks, in der Parkszene einen einzelnen, glatten, kaschierten Hirsch vor ein dünnes Ziergitter auf den Bühnenboden zu setzen (S. Abb. 18). Wirklichkeitsgetreu und doch kaltes, lebloses Abbild, wird dieser Hirsch zum Beispiel der nach eigenen Gesetzen schaffenden Kunst, einer Kunst, die sich ihre eigene Natur bildet, die sich, indem sie sich bewußt von der Wirklichkeit distanziert, in ihrem Bereich die Freiheit nimmt, Dinge aus ihren realen Bezügen zu rücken und neu zu gruppieren. Den tierreichen Park humoristisch andeutend, ohne ihn illusionistisch erstehen zu lassen, vermittelt Znamenacek einen der Komödie angemessenen Effekt. Eine andere Funktion dagegen hat das in der Küche hängende, ausgeschlachtete Schwein. Da es auf die Vorbereitungen zum Verlobungessen hinweist, ist es innerhalb des Bühnenbildes unentbehrlich.

Jede Einzelheit formt Znamenacek vollendet realistisch, und doch bleibt der Eindruck einer eigens für das Spiel eingerichteten Dekoration. In übertriebener Sachlichkeit und Richtigkeit, ihr das Ungeordnete des Lebens nehmend "verfremdet" er sie ins Spielzeughafte. Die Betonung der dramaturgischen Bedeutung der Gegenstände innerhalb des Spiels entrückt das Bild aus der Sphäre des üblichen Volksstück-Realismus in das Glasklare des Tendenziösen. Wie das Theaterstück nimmt auch das Bühnenbild Stellung, überhöht es der beabsichtigten Wirkung zuliebe um wesentliche Züge.

In der gleichen Weise entwirft Znamenacek die Kostüme. Um das Typische zu unterstreichen, bildet er sie überlebenswahr. Braune, verrutschte Joppen, grauweiße, peinlich akkurat gebügelte Hosen und schwere Ulster, unechte Handtaschen und aufgeputzte Sonntagshüte bezeichnen Stand und Haltung des Trägers, werden zum Aushängeschild protzigen Reichstums oder mitleiderregender Armut.

In dem gegebenen Rahmen zeigt die Arbeit Znamenaceks eine schöne, geschlossene äußere Form, Individualität in der Einzelbehandlung und Humor in der Erfindung.

Wie Brecht und der auf Thornton Wilder fußende v. Ambesser erfordert auch Claudel eine sparsame, realistische und doch zugleich erhöhte Szenengestaltung. Der ebenfalls stark betonten Pantomime sowie dem die Phantasie anregenden Wort Rechnung tragend, bemüht sich Znamenacek in den 37 Bühnenbildern zum "Seidenen Schuh" (Inszenierung Domin 10. 10. 47) um das Besondere dieses Werkes 33). In einer allgemeinen Vorrede äußert sich Claude

zur Ausstattung und Inszenierung:

"Wesentlich ist, daß sich die Bilder ohne die geringste Unterbrechung folgen. Im Hintergrund genügt jede noch so flüchtig überschmierte Leinwand, oder auch gar keine, die Kulissenschieber führen die erforderlichen Handgriffe vor den Augen des Publikums aus, ohne daß sich die Handlung dadurch stören ließe. Im Notfall ist es den Schauspielern durchaus nicht untersagt, dabei ein wenig mitzuhelfen. Die Darsteller jeder Szene erscheinen noch ehe die vorhergehende fertig gespielt ist und beginnen sogleich, die letzten Vorbereitungen zu treffen. . . Ein baumelndes Schnurende, eine schlampig aufgestellte Rückwand, die ein Stück weißer Mauer und das Hin und Her des Personals sehen läßt, sind von letzter Wirkung. Alles muß provisorisch aussehen, im Aufbruch, vom Zaun gerissen, planlos, improvisiert in der Begeisterung. Dazwischen einiges Geglückte, wenn möglich, denn sogar in der Unordnung sollte Eintönigkeit vermieden werden. Die Ordnung ist die Lust der Vernunft, aber die Unordnung ist die Wonne der Phantasie 34)." Der entscheidende Hinweis scheint mir der letzte Satz. In ihm bringt Claudel als Dichter zum Ausdruck, wie er sich sein szenisches Äquivalent denkt, aus der "Wonne der Phantasie gestaltet". Den praktischen Anweisungen gegenüber ist größere Vorsicht geboten, denn nicht immer ist es der Autor, der auch die künstlerische Übersetzung ins Optische am richtigsten sieht. So hält sich der Bühnenbildner vor allem an das Werk selber.

Als Summe seines Glaubens, Erfahrens und Wissens um Gott und den Menschen weitet sich Paul Claudels "Seidener Schuh" zum Weltbekenntnis und darüber hinaus zum modernen Welttheater. An Stelle eines strengen, nach klassischen Regeln verfahrenen Aufbaus setzt er die alle Grenzen überschreitende Fülle. Anschließend an die primitive, illusionslose, mittelalterliche Frühform des Theaters, gewinnt er die Ausmaße des Mysterienspiels 35). So reihen sich um die Handlung der ewig suchenden und erst zuletzt in der Aufgabe des körperlichen Verlangens im Geist vereinten Liebe des Paares Rodrigo und Proeza, dem aufgerichteten Gleichnis der in freiwilliger Entsagung und entgegenkommender göttlicher Gnade gefundenen Erlösung, Episoden und Sinnbilder in verwirrender Vielfalt. Zudem verbindet auch der Stil dieses Stationendramas die verschiedensten Elemente: Komik und Groteske stehen neben ernster Problematik, vordergründige Realität neben Allegorischem, Traumhaftes neben Magischem, Derbes neben zarter Lyrik 36). Geschehnisse und äußere Form folgen der bunten Zufälligkeit des Lebens, bleiben aber - und das schließt sie zur Einheit zusammen -, einmal auf das Podium der Aufzeigung erhoben, bewußt im Rahmen des Schauspiels. Immer wieder tritt der Ansager erläuternd oder

plaudernd dazwischen, stellt die Schauspieler vor oder schickt sie nach Hause. Wie schon am Beispiel des "Abgründigen in Herrn Gerstenberg" aufgewiesen, ist seine Funktion für diese Art des Theaters von entscheidender Bedeutung. Der Ansager bestimmt das Spiel, vertritt den Regisseur und den Zuschauer - in seinen Worten erstet die phantastische Umwelt. Es geht Claudel in keine Weise um geschichtliche Treue 37). Er wählt das Zeitalter Philipps II., weil sich in seiner Stellung als Weltmacht des Katholizismus seinem Anliegen am dichtesten zueignet. Spanische Renaissance und Barock bergen in sich beides: überquellende, stolze Weltlichkeit und harte religiöse Selbstzucht. "Der Schauplatz dieser Handlung ist die Welt, und genauer das Spanien des ausgehenden 16. Jahrhunderts, es sei denn des beginnenden siebzehnten. Der Verfasser hat sich die Freiheit genommen, Länder und Zeiten ineinander zu schieben, wie etwa aus einer gewissen Entfernung verschiedene getrennte Bergzüge zu einem einzigen Horizont verschmelzen 38)." Man könnte nun auf den Gedanken kommen, die Umwelt allein der Bildkraft der Sprache zu überlassen, der aufbauenden Phantasie des Zuschauers vertrauend, den Hintergrund auf strenge Vorhänge zu beschränken. Sicher ist es möglich, wenn man erstklassige Schauspieler zur Verfügung hat, die durch präzise gestische Gestaltungskraft die farbige Umwelt zu ersetzen vermögen. Trotzdem aber glaube ich, daß das heißt, die Absicht des Werkes mißverstehen, die Absicht, groß angelegtes "Theater" zu schaffen. Wenn auch die Sprache weitgehend bildschöpferisch wird, so bedarf doch auch sie um des lebendigen Schauprozesses willen, zu dem nun einmal auch der optische Eindruck gehört, der szenischen Unterstützung 39). Aus dem Werk heraus erwachsen die Bedingungen der szenischen Gestaltung: die äußere Notwendigkeit, die Stoffhülle in präzisem Bildwechsel in dramaturgischen Ordnungen einzuziehen, in leicht transportablen Dekorationsteilen die schnelle Überblendung der einzelnen Szenen zu garantieren, die innere, in gleicher Weise den Charakter des modernen Welttheaters zu wahren, das Gleichnishafte des "Schauspiels" zu unterstreichen und das Individuelle der Einzelszenen zu betonen, aus der Dichtung heraus den jeweils spezifischen Angelpunkt der Phantasie zu gestalten.

"Rechts unten Don Rodrigos grecohaft nach oben gereckte Gestalt, im Hintergrund die Völker. Links, bereits in halber Höhe der Bühne, mit geöffneten Händen Dona Proeza, hinter der man den geflügelten Umriß ihres Schutzengels erkennt. Zwischen diesem mit roter Farbe gemalten Liebespaar das blaue Gestirn der Erdkugel, das sie trennt und zusammenbindet. Hoch oben in der Mitte die Himmelskönigin - das Herz mit den sieben Schwertern durchbohrt. Das Ganze im Soffittenlicht leuchtend von graziler Majestät. Das ist Wolfgangs Znamenaceks Vorhang zu Claudels 'Der Seidene Schuh'" 40).

Ausführlich schildert Bruno E. Werner diese erste sichtbare Malerei und er tut es mit Recht, denn in ihr umfaßt Znamenacek den ganzen Hintergrund der Dichtung (S. Abb. 19). Ihre wesentlichen Elemente in ihren Bezügen zueinander komponierend, entrollt er ihr Programm. In der Malweise El Grecos deutet er äußere Zeit und geschichtlichen Rahmen an: Zugleich aber - und das verleiht seiner Interpretation die besondere Subtilität - bedient er sich der Aussage des Meisters: in seinen ornamentalen Linien und asketisch in die Länge gezogenen Gestalten, die wie von Innen her glühen, setzt er die malerische Entsprechung zur Dichtung: die körperverzehrende Religiosität der von Gott Ergriffenen. In seiner flächenbetonten Manier - Znamenacek unterstreicht sie noch, indem er das Quadratnetz des Malgrundes hervorscheinen läßt - betont er das gleichnishaft gesetzte Bild, den das Spiel eröffnenden Vorhang.

In schneller Folge wechseln, auf offener Bühne ihren technischen Apparat bloßlegend und ihn gelegentlich in das Spiel miteinbeziehend, die 37 Szenenbilder. Historisch Spanisches folgt modern Stilisiertem, Sachliches Expressivistischem, Flächenhaftes plastisch Gebautem. Die formale Behandlung hält sich an keine strenge Manier. Trotzdem schließen sich diese Einzelbilder, da sie alle von demselben Grundprinzip der Gestaltung eines bewußten Szenenaufbaus ausgehen, zu einem einheitlichen Gesamteindruck zusammen. Wie in der Dichtung trotz der großen Verschiedenheit der Einzelszenen im Ganzen doch der persönliche Stil Claudels erkannt wird, so scheint auch durch die verschiedenartige Verwirklichung im Bild der verbindende Bogen. Darüber hinaus zeigt das einzelne Bild die jeweils das Wesentliche treffende Andeutung.

So unterstreicht Znamenacek zu Anfang (2. Bild) die Ausgangssituation. Eine prunkvolle Palastfassade spiegelt einmal die Machtposition Spaniens, zum anderen den Bereich der strengen, unerbittlichen Ordnung Don Pelayos (S. Abb. 20). Reliefartig gemalte Kassettenfelder führen in bewußter Täuschung zum Eindruck kräftigen Mauerwerks. Auf die einen Palast bestimmenden Elemente hingewiesen, vollendet die Phantasie das unfertig Gemalte zu plastischer Realität. In gleicher Weise hervorgehoben, hängt neben dem Eingangsportal das Bild der Jungfrau Maria in barockem Strahlenkranz. Indem Znamenacek durch plastische Gestaltung seine Eigenbedeutung hervorhebt - es gliedert sich weder in den Prospekt ein, noch stimmt es stilistisch zu seiner Umgebung - setzt er dem Weltlichen den geistigen Gegenpöl.

Dem primitiv heidnischen Gebaren der im Mondschein tanzenden Negerin (11. Bild) dagegen, entspricht Znamenacek im malerischen Primitivismus. In vereinfachter, umrißhafter Malerei - starren dreieckigen Felsen, starrem

Meer und starrer Palme - bleibt er im Bereich des antiillusionistischen, rein demonstrativen Theaterprospekts. Darüber hinaus aber - und das gibt ihm künstlerische Überhöhung - rückt er ihn in die Vorstellungswelt der Negerin, bildet er das ihr innerlich zugeeignete "Gebiet phantastischer Felsen und weißen Sandes" 41) (S. Abb. 21).

Ein Musterbeispiel dieser Doppelwirkung bewußt primitiver Bühnendekoration und subtiler Wortübersetzung bietet das Gemach des Schlosses X 42), der Raum der entscheidenden Begegnung zwischen Don Pelayo und Dona Proeza (S. Abb. 22). Ein quadratischer Prospekt rechts vorn und eine Türandeutung links hinten sind seine einzigen Verwandlungsmittel. Der Prospekt orientiert im peinlich genau gemalten Abbild eines spanischen Saales den Zuschauer über die vorzustellende Umgebung. Der Türrahmen dagegen - er entspricht dem gemalten auf dem Prospekt - deutet den sich unbekümmert um das Bild vor, hinter und neben ihm erstreckenden Spielraum an und gibt seine hintere Begrenzung. Tür und Prospekt stehen, da Znamenacek sie zu beiden Enden einer Diagonale setzt und das eine um der ausgewogenen Gesamtkonzeption willen als Gegengewicht zum anderen bildet - er unterstreicht diesen Zusammenhang, indem er Tür und Prospekt aus ihrer Umgebung hell herausleuchtet -, in äußerlich formaler Beziehung. Trotzdem jedoch ist, da der Prospekt lediglich das Aussehen des Raumes schildert die Tür aber die realen Dimensionen des Raumes angibt, ihre Bedeutung im gemeinsamen Rahmen verschieden. Selbst den Stickrahmen in das Tafelbild einbeziehend, entfernt Znamenacek jeden verbindenden Gegenstand. In ihrer Körperlichkeit völlig isoliert, stellt er Dona Proeza vor die in der Fläche beharrende Umwelt. Die äußerliche Konfrontation der entgegengesetzten Elemente, des Plastisch-Lebendigen und des strengen perspektivischen Bildes spiegelt den inneren Zusammenstoß, das Unvereinbare des Gefühls in Dona Proeza und der Verbindlichkeit des Gesetzes in Don Pelayo.

In immer wieder neuen Verwandlungen schafft Znamenacek dem umfassenden Welttheater die weltweite Szene. Im "Aufbruch" und der "Begeisterung" (S. Vorrede Claudels) improvisiert er mit Stangen und gemalten Pappen. Um die Andeutung des Zentrums erstet die Umwelt von selbst. Vom Verdeck des Schiffes im 37. Bild bleibt nur der Hauptmast, an dem Rodrigo gefesselt steht (S. Abb. 23). In die Mitte des Spielfeldes gerückt, konzentriert er den Blick auf den Brennpunkt des Geschehens, hinter ein erhöhtes Podium aufgestellt, verwandelt er es in ein Tribunal. Dazwischen reiht sich "Geglücktes". Prächtig und repräsentativ erscheint das Schiffsdeck im 35. Bild, der großen Begegnung der beiden Liebenden, des stolzen Vizekönigs Rodrigo und der geläuterten Dona Proeza (S. Abb. 24).

Seitliche Ballustraden umfassen die ganze Breite der Spielfläche und verengen sich im Hintergrund vor dem Hauptmast zu einem bunten Gemälde des Schutzheiligen Santiago. Vom Schnürboden hängen Andeutungen von Strickleitern und gerafften Segeltüchern. Ebenso vollständig schildert Znamenacek in einer anderen Szene das Segelschiff von außen (33. Bild) (S. Abb. 25). Plastisch gebaut und kunstvoll bemalt, in stark perspektivischer Verkürzung auf den Bühnenboden gesetzt, wird es zum Ausstellungsstück szenischer Dekorationskunst. Trotzdem aber gerät auch dieses "Ausführliche" nie ins Illusionistische. Das betont verschobene Größenverhältnis zur spielenden Person (der Vizekönig und Don Almagro sind fast so groß wie das Schiff) und der isolierende Gegensatz zur nüchternen Spielfläche verweisen es auf den Platz der reinen Ausstattung. Zur Ergänzung der einzelnen bruchstückhaften Andeutungen erhält der Zuschauer hier einmal ein Abbild des Ganzen.

Nach den Anregungen Claudels, der das Charakteristische einer Szene in theaterwirksamer Weise herauspräpariert wissen will, z. B. zur Übersetzung der Hohlheit Don Ramiros und Dona Isabels gemalte Tarockfiguren vorschlägt, über deren Leibern nur die Köpfe als einzig Lebendiges hervorsehen, erinnert Znamenacek weitere verblüffende Effekte. So eröffnet sich im 14. Bild, dem Innern eines Gefechtsganges in der Festung Mogador - er wird durch eine gebaute Schießscharte und eine plumpe, runde Kinderkanone angedeutet - bei den Worten Dona Proezas "Wie winzig sein Schiff erscheint, ein winziger, weißer Punkt" der Blick auf ein am Ende der Spielfläche aufgebautes plastisches Segelschiffchen (S. Abb. 26). Im 32. Bild hingegen, erscheint dem mit einem Fernrohr vom Deck des Schiffes spähenden Vizekönig das Land Mogador im runden Scheinwerferkegel als ein in der Ferne liegendes Spielzeuggebirge (S. Abb. 27). Der Schwierigkeit, Meer darzustellen (Bild 36a), begegnet Znamenacek damit, daß er zwei Bühnenarbeiter einen Wellenprospekt auf und ab bewegen läßt. Vor ihm auf dem Boden laufend, deuten Dona Siebenschwert und die Metzgerin ihre Schwimmbewegungen an. Niemals jedoch wird der Einfall Selbstzweck. Das Leitmotiv ist das dichterische Wort. Die Atmosphäre der Wüste verdichtet sich ihm zum starkfarbigen, expressionistischen Sonnenbild (S. Abb. 28). Der lyrische Mond dagegen erhebt sich magisch hinter dem zarten Gebilde einer Palme, am Ende eines weiten, leeren Raumes, den allein die gesprochene Poesie erfüllt (s. Abb. 29).

Wie Claudels Zurückgreifen auf die naive dramatische Form des Mittelalters, so geschieht auch Znamenaceks primitive Szenengestaltung bewußt. Ihre Wirkung als Ziel und beabsichtigte Bedeutung setzend, erhöht er sie zum Mittel künstlerischen Ausdrucks - wird sie ihm wie Claudel nur Gefäß eines engen

Bezuges zur Moderne. Znamenacek weiß um die Bildkraft der Dichtung Claudel und er bezieht sie in seine Szenengestaltung mit ein. Wo das Wort übermächtig wird, öffnet er ihm den Raum, wo es der szenischen Unterstützung bedarf, erfindet er sie. An Stelle des Ausführlichen setzt er die für das Ganze stehende Andeutung. Sie jeweils so aus der Szene heraus gestaltet zu haben, daß sie zum Mittelpunkt einer vollendenden Phantasie des Zuschauers wird, ist sein künstlerischer Verdienst. Im bunten Wechsel ihrer Erscheinungen betonen diese Andeutungen Sonderrecht einer weder an geschichtliche Treue noch an strenge formale Regels gebundene Dekoration. Wie im Stück geht es im Bühnenbild um Aufzeigung und Verdeutlichung. Den äußeren Zwang negierend, greift Znamenacek nach der sich ihm gefühlsmäßig dem Stil einer Szene, ihren Inhalt und ihrem Ausdruck zuordnenden Form. In der Betonung aber der Bühne als solcher, der durchlaufenden Beibehaltung des grau ausgeschlagenen Guckkastens und der schiefen Spielzebene, vor allem aber der geschickten, einen reibungslosen, schnellen Wechsel garantierenden Einrichtung der einzelnen Szenen der 37 Bilder, erweist er sich als genialer Theaterpraktiker, der nicht nur alle ihre Möglichkeiten beherrscht sondern höchsten Ansprüchen szenischer Verwandlung gewachsen ist.

Vergleicht man diese drei Bühnenbilder miteinander, so ergeben sich für sie verschiedene gemeinsame Voraussetzungen. Sowohl bei v. Ambesser wie bei Brecht und Claudel ersetzt die Pantomime weitgehend das realistisch gestaltete Detail. Ja der Bühnenraum selbst mit seinem jeweilig verlangten, örtlich gebundenen Schauplatz, ersteht zu einem großen Teil aus der vom bildhaft schildern des Wort geleiteten Phantasie des Zuschauers. Betont wird das Spiel, das Vorführen einer Begebenheit, mit der sich der Besucher nicht identifizieren soll, sondern die ihn vergnügen, informieren oder sogar belehren will. Die gleiche Funktion erhält das Bühnenbild. Ohne in irgend einer Weise illusionieren zu wollen, hat es immer wieder darauf hinzuweisen, daß es in erster Linie das Podium für das Spiel ist.

Während jedoch Claudel und v. Ambesser keine bindenden Vorschriften geben Claudel zwar die für das Ganze stehende, improvisierte Andeutung, den Angelpunkt der weiterbauenden Phantasie, aber für seine Ausführung weder geschichtliche Treue noch einen besonderen Stil verlangt, empfiehlt Brecht die Nachahmung einer in ihren wesentlichen Zügen festgelegten Modellbühne. Diese will er in den wenigen, mitspielenden Aufbauten realistisch, überlebenswahr und formschön.

Znamenaceks Szenengestaltung vereinigt in sich beides: Sie erfüllt die durch Pantomime, Wort und Betonung des Spiels gegebenen grundsätzlichen Bedingungen und sie unterstreicht die das eine von dem anderen Werk unterscheidenden Nuancen - sie öffnet dem "Abgründigen in Herrn Gerstenberg" den kahlen

trostlosen Raum, sie setzt das phantasievolle, der Komödie entgegenkommende Luxuselement in "Herr Puntila und sein Knecht" und sie entspricht in immer neuen Erfindungen der bunten, ausschweifenden, das Theater als Schau-prozeß betonenden Phantastik Claudels.

BILDINTERPRETATION DER MODERNEN FRANZÖSISCHEN DRAMATIK

Wie für die französische Malerei, ihre Farben und ihre Strichführung, mit der er seit seinen ersten Lehrjahren bei Ahlers-Heestermann vertraut ist, hegt Znamenacek eine Vorliebe für moderne französische Dramatik. Seinem Sinn für Form entspricht die traditionelle Sicherheit und Perfektion ihres technischen Könnens, seiner kritischen Einstellung die alles in Zweifel ziehende intellektuelle Grundhaltung. Ganz besonders aber - und das verleiht den Bühnenbildern ihre Dichte - kommt das überaus Zarte und Zerbrechliche dieser Poesie seiner sensiblen künstlerischen Ausdruckskraft entgegen.

1947 inszeniert Erich Engel die "Eurydike" von Anouilh. Den vom Dichter in den irdischen Spielraum hinabgezogenen Bezirken des Überwirklichen entsprechend, entwirft Znamenacek ein Bühnenbild, das sich zwischen Realität und Schattenhaftigkeit bewegt.

Gegen den grau-weißen Nebel des Bahnhofsperrons stellt er in durchsichtigen, halbhohen Wänden aus Eisengestängen den Innenraum eines provinziellen Bahnhofrestaurants (S. Abb. 30). Grell beleuchtet scheint aus dem verschwimmenden Dunkel des Hintergrundes eine Tafel mit den Ankunfts- und Abfahrtszeiten der Züge. Überschlank eiserne Säulen geben, fluchtartig auf einen hinteren Ausgang zulaufend, räumliche Tiefe. Ein einziger wuchtiger, längs gegliederter Balken auf den verschnörkelten Kapitellen des ersten Säulenpaares steht stellvertretend für die ganze Decke. Die folgenden Säulen stoßen mit ihren Enden ins Leere. Den durchsichtigen Wänden rechts setzt er links eine feste rot-weiß gestreifte gegenüber, verstärkt ihre Kompaktheit durch eine überdimensionale, kastenartige Theke in geschmackloser Farbigkeit: in fahles Dunkelrot schieben sich die Felder von schwarzer Marmorimitation und blaue Eckquadrate. In wahllosem Durcheinander steht darauf eine verzierte goldene Kaffeemaschine mit allerlei Bargerät, Siphon, Flaschen und Tassen. Den Eingang zur Bar bildet ein runder Türbogen mit seitlich gerafften Vorhängen aus Holzperlenschnüren. Um kleine, runde Marmortische stehen hochlehnige dünnbei-

nige Stühle mit roten Polsterkissen. Vergeblich versucht ein rotes Rundsofa an der rechten Säule, in der Öde seiner Umgebung den Anschein von Bequemlichkeit zu geben.

Von den Milchglaskugeln spärlich beleuchtet, atmet der Raum die Trostlosigkeit einer Durchgangsgaststätte. Abnutzung und Verwahrlosung liegen in der Farbgebung, in dem Grau-Grün des Fußbodens und der Säulen, der schmutzig-weißen Stoffdraperie am Deckenbalken, dem fahlen Dunkelrot der Plüschbezüge und dem blaurot-schwarzen Mischmasch des Buffets. Zunächst vermittelt Znamenacek den Eindruck "Wartesaal". Darüber hinaus schildert er in Attributen wie einer staubig-grünen Fächerpalme, einer hochstieligen Jugendstilvase mit dicken, blaßlila Papier-Chrysanthemen, schrag hangenden, goldgerahmten Spiegeln, alten Zeitungen an verschnörkelten Gitterschirmen, das Besondere dieses Wartesaales: die einstmals pompöse Aufmachung einer französischen Kleinstadt.

Znamenaceks Bühne ist Wartesaal und ist typisch französisch, vor allem aber: sie - und das macht sie sinnvoll - der Raum der Dichtung Anouilh's. Seine Bahnhofswirtschaft besteht nicht aus festen Wänden und einer gefügten Decke; unendlich setzt er die durchsichtigen Rahmen in das unbestimmte Grau der Umwelt. Reales und Irreales durchdringen sie magisch. Die rot-weiß gestreifte Wand links und das viereckige, protzige Buffet mit seinem bunten Gerät behaupten die Wirklichkeit des Augenblicks, die Wirklichkeit der Begegnung zwischen dem sükanten Orpheus und der Schauspielerin Eurydike. Doch unmittelbar daneben wird der Zweifel an ihrer Beständigkeit übersetzt in überschlankte Säulen, die mit ihren Enden ins Leere greifen, in dünne zerbrechliche Stühle. Und noch weiter rechts dringt der grau-weiße Nebel durch zum Skelett erstarrte Wände, das fahlfarbige Zimmer, dringt herein von der Seite, von hinten und durch die Decke, symbolisiert die Lebensunfähigkeit der Liebe, die erst im Tode ihre Erfüllung findet.

In sehr zarten Farben entwirft Znamenacek die Szene für den zweiten Akt, das Zimmer eines Provinzhotels (S. Abb. 31). Die Bühne sehr klein haltend, zieht er eine Rückwand von links vorn nach rechts hinten und verlegt den Eingang in die kurze Seitenwand rechts. Quer zum Publikum stellt er vor einen geknickten gelblich gemusterten Paravent die sehr breite Bettstelle aus dünnem, am Kopf und Fußende zu Kreisen und Schnörkeln verbogenem Eisen. Im schmutzig-weißen, schlafhängenden, doppelten Spitzenvorhang, der die Intimität des Bettes gegen die Tür verteidigt, in dem kitschig-versponnenen Leuchter mit den dreizartlila blütenkelchgleichen Bleuchtungsglocken, in der schabigen Komode, mit Spitzendecken und geblütem Waschgeschirr, in dem sich schräg neigender Spiegel, umrahmt von Schleiern, billigen Bildern und Fächern, hängt das Verwohnte und Schale solcher Absteigequartiere. Die blaß-grünliche Tapete

mit den violetten Blumenstäuben zeigt weißlich verschmierte Flecken, weicht oberhalb des Striches gänzlich vom Muster ab und kündet gestreift, getupft und in violettem Schimmer den Wechsel ihres äußeren Habitus im Laufe der Jahre. Doch trotz dieser äußerlich realistischen Gestaltung, der kahlen Armut und der Trostlosigkeit des Flitters, gewinnt das Ganze eine makabre Anmut. Die zarten Pastellfarben und die leichte Gruppierung der Dinge - die rührende Erscheinung des dunkelvioletten Plüschsessels im Sonnenlicht, das in ein von einer hohen olivgrünen Portiere verdecktes Fenster hereinfällt - spiegeln Zufälligkeit und Flüchtigkeit des Glücks. Nur die Fragilität aller Formen läßt seine Zerstörung vorausahnen.

Vergleicht man das fertig ausgeführte Bühnenbild mit dem sehr malerischen Entwurf, so stellt man fest, daß fast jede Einzelheit genau nach dem Vorbild in die plastische Form umgebildet wurde, daß auch der Raum den Reiz des hingepinselten Bildes behält (Vgl. Abb. 31 und 32).

In gleicher Meisterschaft, das Französische und die Dichtung transparent werden lassend, gestaltet Znamenacek das Bühnenbild zu dem Alterswerk Giraudoux' (er schrieb es 1942) "Die Irre von Chaillot", dem spirituellen, satirischen Märchen um den Aufstand der Lumpensammler, Bettler, der Verrückten, die in bitterer Ironie die heile Mitte bewahrten gegen die Präsidenten, Prospektoren und Zuhälter. (Insz. Hans Schweikart, 1948.)

In der Szenenanweisung zum ersten Akt heißt es bei Giraudoux ganz kurz: "Terrasse des Kaffeehauses 'Chez Francis' Place de L'Alma". Und Znamenaceks Terrasse nimmt die ganze vordere Breite der Bühne ein; beigefarben, abgeblaßte Stoffstreifen führen von der Höhe des äußeren Bühnenrahmens in schlaffem Bogen zu einem waagerechten Stahlgerüst, das im Hintergrund die Höhe des Terrasseneingangs bestimmt und deuten eine Sonnenmarkise an (S. Abb. 33 u. 34). In ihrem Schatten stehen auf dem Terrassenboden in strenger Ordnung ausgerichtete eiserne Tische und eiserne schnörkelverzierte Stühle. Linearität und Symmetrie noch verstärkend, thronen auch auf den Podesten zur linken und rechten Seite je ein Tisch und zwei Stühle. Vier Säulen stützen das Sonnendach nach der Front hin ab. An ihren oberen Enden tragen sie auf einer Querleiste je zwei kugelige Milchglaslampen. Nahezu raumlos, wirken sie wie erstarrte, eiserne Striche. Farblose, zurückgezogene Gardinen hängen leblos um sie herum. Kahler noch als das Café scheint die dahinter vorbeiführende Straße. Auf einem erhöhten Rondell steht eine einsame Gaslaterne. Dreieckig aufgestellte Schirme markieren Häuserfronten und winkelige Gassen. Als letzten Hintergrund aber läßt Znamenacek auch hier - wie schon einmal im "Abgründigen des Herrn Gerstenberg" - die nackte, backsteingemauerte Bühnenwand. Den Zuschauer

rückt er in die unmittelbare Nähe des Geschehens, indem er ihn in das Inner des Cafés versetzt: er zeigt ihm wie den Gästen der Terrasse nur die durch die Bänder der Markise schimmernde Spiegelschrift des Schildes "Chez Francis". Die Schauspieler vor ihm auf der Terrasse versperren den sich zur Rückwand der Bühne öffnenden Ausgang. Er muß also auf seinem Beobachterposten ausharren.

Fahl und schmucklos, wird die Bühne wahre Umgebung der nur auf wirtschaftlichen Vorteil bedachten Ausbeuter, der Präsidenten und Finanzherren. Sie wird zum Sinnbild der illusionslosen Welt einer organisierten Normalität, die aus dem Bereich des menschlichen Gefühls hinausgerückt ist. Wie die Menschen entbehren die Dinge der ungeteilten Fülle des Lebens - die Pfeiler sind nur noch eiserne Schemen, die Markise bleibt stückhaft und die Stühle reihen sich auf wie Zahlen einer Rechenaufgabe.

Im II. Akt verlegt Giraudoux das Geschehen in ein als Wohnung eingerichtetes halbverlassenes Kellergeschoß in der Rue de Chaillot. (S. Abb. 35 u. 36.) In einer herumliegenden Kiste und der im Hintergrund übriggebliebenen Ruine einer steinernen Kellertreppe zeichnet Znamenacek die Öde und Verwahrlosung dieses Gelasses. Eine steile, eiserne Wendeltreppe an der rechten Wand läßt die Tiefe des Kellers ahnen. In die vordere Hälfte der linken Seite baut er ein liebenswertem Gerümpel - zierlichem Standührchen, zartlila geschwungenem Paravent, einer gelbgrünen Causeuse, dunkelgrünen Sesseln, spitzenbehängenen Rundtischen, vergoldeter Teemaschine, einer kitschigen Büste auf hohem Podest, unendlichen nutzlosen Kleinigkeiten - die Wohncke einer alten Dame von Gestern. Die tief vom Schnürboden herabhängende, vom Spitzentuch umhüllte Lampe vollendet dieses Idyll. Eine gehütete, sehr kostbare Insel, behauptet sie sich gegen den Kontrast ihrer Umgebung. Die unbarmherzige Außenwelt bleibt hinter dem krausen Häkelwerk des Irrsinns. Znamenacek übersetzt ihn in ein Geflecht aus wirren Bambusstäben und hängt es in schlängelhaften Windungen vor die kahle Rückwand. Um der Behausung einen Anstrich von Luxus zu verleihen, fällt von den Widerhaken der Stöcke eine stattliche Fransenportiere in kunstvollen Drapierungen. Doch Znamenacek bildet sie zu altmodisch und dürrig, als daß sie nicht die Skepsis an ihrer eigenen Aufgabe mit einbezöge: Überall scheint durch Portiere und Bambusgitter die nackte Bühnenwand hindurch. Als Symbol der Realität der gefühllosen Geschäftswelt bleibt sie auch hier im Hintergrund.

In größter künstlerischer Subtilität durchdringen sich hier in einem Raum konpromißlose Härte und traumhafte Grazie des Märchens. Doch vollendet wird das sinnliche Erlebnis erst durch die Farbe. Wie ein zartes Phantom aus Lavendel, Gelb und hellem Grün hebt sich der Bereich der Irren aus dem dunklen

Braungrau und moosigen Grün der Umgebung. Dem Betrachter bleibt der Eindruck eines zerbrechlichen Schmuckstücks inmitten von Kellerlust, Nässe und Moder.

Wie der Entwurf zum ersten Akt in dünnen Formen und fahlen Farben die reale Welt des Bösen verkörpert, so schildert der Entwurf zum zweiten Akt in zarten Farben und skurril-liebenswürdigen Jugendstilgebilden die sich aus der nüchternen Umgebung heraushebende Welt der reinen Toren. Regie und Bühnenbild vereinigen sich zu der gleichen Aussage: sich von der Realität distanzierend, vermitteln sie die hier auf die Ebene der Groteske erhobene, nicht pointierende, sondern Stoß und Ziel setzende Ironie, lassen sie das Wissen um die Gefährdung der menschlichen Existenz augenscheinlich werden. Zugleich aber vermitteln sie das Atmosphärische und Impressionistische der Poesie.

Der Vergleich der Bühnenfotos mit den Entwürfen beweist erneut, daß Znamenacek bühnengerecht arbeitet, daß er die technischen Möglichkeiten berücksichtigt. Er versteht es, das Besondere seiner malerischen Entwürfe auch auf die plastischen Bauten zu übertragen. Seine Bühne behält das Improvisierte und Ange deutete der Skizze (Vgl. Abb. 33 u. 34 und Abb. 35 u. 36).

Ein späteres Bühnenbild zu der gleichen Dichtung für Frankfurt (Insz. Buckwitz, 1952) präsentiert sich in drei großen, schräg aufgerichteten Wänden monumentaler und setzt in grelleren Farben, kalkigem Rosa und giftigem Grün, härtere Kontraste (S. Abb. 37). In seiner klareren Gliederung und aufdringlichen Buntheit wirkt es kälter; Ironie und Skepsis treten in den Vordergrund. Die zarte Poesie jedoch, die im Versponnenen und Verschwimmenden ihr Gleichnis findet, vermögen die starren Formen nicht zum Klingen zu bringen. Der hohe künstlerische Rang des Münchner Bildes wird nicht erreicht. Der Entwurf besitzt weder dessen farbige Suggestivkraft noch die subtile Hintergründigkeit.

Voller köstlicher Einfälle dagegen - skurril und präziös - sind die Figurinenblätter zu dieser Aufführung. Lächerliche Täschchen, Blumenhüte, Spitzenmanschetten und Federboas werden zu Attributen eines liebenswürdigen Irrsinns. Sie erscheinen wie verschnörkelte Porzellanfiguren aus einer vergangenen Welt: die einfältige, rundliche Gabriele im weißen Gewand der Jahrhundertwende, spitzen Stiefeletten und grüngelblichem Federumhang; die dünne Josefine im strengen schwarzen Kostüm, reich dekoriert mit bunten Orden; die bescheidene Konstanze im ärmlich-blauen Kleid, wippenden Federhut und gehäkelten Jäckchen. Aus ihrer Mitte aber erhebt sich - jeder Zoll eine wahre Königin der Unterdrückten - üppig und breit, in lila-schwarzer Robe und dunkelgrüner Federboa, auf dem roten Haar der prächtige Hut, die "Irre von Chaillot". Um sie herum garniert Znamenacek lässig pariserisch

die kleinen Alltagsmenschen (S. Abb. 131 u. 132), das Blumenmädchen mit den langen Beinen im zu eng gewordenen Kleidchen, den Straßensänger in liederlich-grauem Hemd über der ausgebeulten Hose, den Jongleur mit blau-weiß gestreiftem Trikot und tätowierten Armen, den Lumpensammler im verknitterten Hut und abgeschabten Mantel, den schmutzigen Herrn mit einem mehrfach um den Hals geknüpften Schal usw. In ihren Kleidern haften das Zufällige des Lebens und zugleich das Besondere des Spiels. Bis in die Kostüme hinein spiegelt sich der Gegensatz der beiden Welten - das Leben aus der Mitte und die Sinnverkehrung: bunte individuelle Lampen auf der einen Seite, nüchterne, dunkle, uniforme Anzüge auf der anderen.

Immer wieder von neuem fängt Znamenacek aufs glücklichste Atmosphäre ein. 1951 entwirft er die Szene zu einem anderen Giraudoux: "Intermezzo" (Insz. Domin, 1951).

In durchsichtigen, bis auf das zarte Gewebe entlaubten Blattformen, im Blau in Blau verschwimmenden Jungmadchenzimmer wiederholt er die Grazie und Fragilität der ins Surreale gewendeten romantischen Dichtung. Durch übersensible Gebilde und Farben scheint das Ineinanderweben von Liebe und Tod.

An Stelle einer eingehenden Besprechung möchte ich zu dieser Aufführung lediglich zwei Pressekritiken anführen.

So schreibt am Ende einer eingehenden Schauspielbesprechung Max Christ Feiler im "Münchner Merkur" (10.1.52):

"Die hinreißenden Bühnenbilder Wolfgang Znamenaceks in ihrem Verschmelzen von Unheimlichem und Lieblichem trafen vollendet den geistigen Kern des Stückes. Die phantasievollen Farbenabstimmungen schafften die französische Atmosphäre trotz des Fehlens der Originalsprache. Der optische Eindruck war der entscheidende des Abends."

Hanns Braun in der "Südd. Zeitung" (10.1.1952):

"Schon Znamenaceks Bühnenbilder waren für Giraudoux' Gespensteridylle die trefflichste Vorgabe: vom Surrealismus gefilterte Jugendstil-Gebilde gaben der Natur hier mehr, als bloß-natürliche Formen ihr hätten verleihen können, und das bleich-bunte Schlußbild war, wenn auch etwas zu bildbehaftet, wahre Apotheose des Lebens in einer südfranzösischen Kleinstadt."

Jedes der drei angeführten Bühnenbilder erfüllt für sich die Forderung nach dem theatergerechten und künstlerischen Bildäquivalent. Bis in jede Einzelheit eignet ihnen das Besondere. Znamenaceks Bühnenbilder sind schön, selbst wenn sie Haßliches darstellen, denn so, wie er das Haßliche bildet, wie er

es konsequent bis ins letzte Detail durchführt, gewinnt es bezwingende Richtigkeit. Der Gegenstand gliedert sich in die Einheit des Ganzen. Die Dissonanz der realen Welt, die erst durch den Gegensatz des Schönen die Dinge häßlich macht, findet in diese Räume keinen Eingang. In seinen Bildern bewußt "richtigstellend", errichtet Znamenacek seine eigenen Gesetze.

Von verfeinerter, ausgewogener Farbigkeit, wirken diese Bühnenbilder schon als Kunstwerke an sich. Wie z.B. durch einen einzigen roten Flecken in einer blauen Wand ("Intermezzo", Schlußbild) die Töne in Spannung gehalten werden oder im Kellergeschoß der Irren nur in dumpfem Grün und Gelb variiert wird, verrät Wissen um subtile Farbkompositionen. Die fast traumhafte Sicherheit aber, das zu treffen, was den Hintergrund dieser Dichtung transparent macht, resultiert, wie schon zu Anfang betont, neben der künstlerischen Sensibilität aus der rein gefühlsmäßigen Übereinstimmung.

Von realer Substanz, doch nicht weniger treffend, ersteht das Bühnenbild zum französischen Volksstück.

Aus südlicher Lässigkeit und südlichen Farben baut Znamenacek die Kneipe des alten Cesar in Pagnols "Der goldene Anker" (Insz. Hübner, 1949). Die hohe, hölzerne Theke, das steife, gerade Flaschenregal, das stillose Durcheinander von Marmortischen, Eisenstühlen, Korbesseln und abgeschabtem Sofa und darüber die grünen Petroleumlampen, die knarrende Treppe und die mit Rohrmatten bedeckten, vielfach geflickten Wände, alles das charakterisiert aufs beste die Eigenart seiner Bewohner und Gäste, ihren kräftigen Humor, ihre Gutmütigkeit und ihr schnelles Temperament, ihre ganze fröhliche Diesseitsbezogenheit (S. Abb. 38). Hinter einem leinenen, rotgestreiften Sonnendach öffnet sich der Blick auf ihre Umwelt, auf Kisten, Kasten und Fässer, auf die geflochtenen Körbe von Fannys Muschelstand, auf unzählige Taue und Schiffsmasten 43). Leicht hingestellt, bunt und bewegt erwächst aus dieser Umgebung die innerliche Rechtfertigung der Handlung 44).

Typisch Südfranzösisches zeigt auch der kleine Dorfplatz zu "Madame Aurelie" (Insz. Domin 1. 2. 1950).

Schmal, mit langen Schornsteinen und schiefen Dächern - ein wenig verlottert, aber in Größe, Fenstergittern und Balkons durchaus individuell, klebt Znamenacek Häuschen an Häuschen, verdichtet er sie zusammen mit Kirche und Café, öffentlichen Treffpunkten, zu einem wahren Zentrum kleinbürgerlichen Klatsches (S. Abb. 39). Trotzdem aber bleibt alles im Rahmen des Liebenswürdigen. Bäcker, Pfarrer, Marquis und Lehrer treffen sich mit den kleinen Leuten unter den Platanen und beraten gemeinsam an den zierlichen

eisernen Tischen des "Café de la République" das Wohl der eng miteinander lebenden Gemeinde, das von der entlaufenen Frau des Backers erheblich getrübt scheint. Wie die Probleme, so sind auch die optischen Hintergründe nicht gar so ernsthaft. Phantasievoll und leicht komponiert, bleibt das immer ein wenig darüberstehende Belustigtsein. In der Farbe und der einzelnen Bildung das Typische dieses Landes treffend, vermittelt Znamenacek seine Atmosphäre nicht aber sein naturalistisches Abbild. Vershobene Größenverhältnisse und bunte Unwirklichkeit - die kugelig runden Stämme der Platanen z. B. tragen eine viereckig geknickte, pappene Laubkrone - erheben es zum Spielplatz der Pagnolschen Dorfromanze. Idylle und provençalische Spielfreude ordnen sich in künstlerisch bezweckter Zufälligkeit (45).

Sowohl den Bühnenbildern zu Anouilh und Giraudoux wie denen zu Pagnol eignet das Französische, seine Grazie, sein Farbenspiel. Darüber hinaus aber gestaltet Znamenacek sie grundverschieden. Die Form und die Farbe, die dort in Hintergründe hineinführt, steht hier für sich - naiv und konkret unterstreicht sie das sinnlich Spürbare. Den Maßstab gibt die Dichtung. Dem modernen Volksstück setzt Znamenacek das in seiner menschlichen Unzulänglichkeit, seinem Witz, seiner Frische und Leichtigkeit verankerte, das äußerlich und innerlich intakte, bei aller Kritik doch liebenswerte Bildäquivalent.

HISTORISCHER RAHMEN UND MODERNE SZENENKUNST BEIM WIENER VOLKSSTÜCK

Einen eigenen Stil der Szenengestaltung entwickelt Znamenacek zum Wiener Volksstück Nestroys und Raimunds. Ihr den strengen äußeren Rahmen der im Barock entstandenen Bühnendekoration zuordnend (46) - er behält bis auf wenige Ausnahmen seitlich aufgereihete, bemalte Kulissengassen durch alle Bilder hindurch bei und wechselt nur den Hintergrundprospekt -, stellt er sie in die Tradition der großen und effektvollen Theaterereignisse. Diesen Rahmen wiederum mit romantischen und biedermeierlichen Elementen erfüllend, setzt er den inneren Bezug zur Zauberwelt der Dichtung. Beides nun, traditionelle Szenenrahmen und zeitgenössisches Bildäquivalent in künstlerischer Freiheit behandelnd und souverän miteinander mischend, rückt er es in den Bereich des modernen Theatererlebnisses, weckt er einmal durch das aus der Perspektive des 20. Jahrhunderts klüglich in Szene Gesetzte die Lust am reinen Schauspiel, entzückt er zum anderen durch phantasievolle Interpretation.

Von künstlerisch geschlossener Konzeption und zauberhafter Erfindung bieten die 10 Bühnenbilder zu Raimunds "Der Alpenkönig und der Menschenfeind" (Insz. Hübner, 1947) das geglückteste Beispiel.

Wie die Ouvertüre verkündet schon Znamenaceks Vorhang das Leitmotiv: Von Feen und anderen Märchengestalten gerahmt, scheint durch ihn hindurch sehr zart und strahlend die schneebedeckte Alp (S. Abb. 40). "Beim Aufziehen der Kurtine zeigt sich eine reizende Gegend am Fuß einer Alpe, welche sich im Hintergrund majestätisch erhebt. Im Vordergrund zeichnet sich in der Mitte ein Gebüsch von Alpenrosen, rechts ein abgebrochener Baumstamm und im Vordergrund links ein hoher Fels aus" 47) - so heißt es in der Szenenanweisung zum ersten Bild. Und eine reizende Gegend malt Znamenacek auf den abschließenden Prospekt, eine Landschaft, in deren Abbild er die verschönende Liebe, mit der er ihre Realität gesehen, mithineinnimmt, die in ihrer wundervollen Exaktheit und Frische aus dem Pinsel Waldmüllers entstanden zu sein scheint. Die rechte und linke Seite schließen je vier, mit den runden Kugeln stilisierter Kastanienbäume gekrönte Kulissengassen. Durch alle Bilder hindurch repräsentieren sie die technische Einrichtung der Bühne. Das Viereck des Bühnenbodens bleibt leer, einzig der Rosenstrauch und der Holzbock, die für die Handlung erforderlichen Requisiten, nehmen ihren zugewiesenen Platz ein. Zweidimensional und künstlich ornamenthaft bemalt der Rosenbusch und glatt stilisiert der Holzbock, fügen sie sich zwar in den Stil, nicht aber ins Bild selbst. Im bewußten Gegensatz zur Spielfläche bleiben sie hineingestellte Versatzstücke (S. Abb. 41). Aus der illusionistischen Gegenständlichkeit herausgerückt, bleibt das reine Vergnügen an seiner künstlich gebildeten Form und der phantasievollen Erfindung. So erscheint auch die Kutsche, die den Herrn von Silberkern auf die Alp verbannt, nicht auf der bespielbaren Bühne, sondern haftet mit dem scheuenden Pegasus, ein zierliches Gebilde meisterhaft stilisierten Bidermeiers, im Hintergrund (S. Abb. 42).

Immer wieder von neuem gestaltet Znamenacek diesen Hintergrund, dem Betrachter zum Entzücken. Geduckt unter verfallendem Dach ersteht die Köhlerhütte vor den Tannen Caspar David Friedrichs, vor dem sich zur Arabeske verwebenden Gezweig eines abgestorbenen Baumstammes und dem daran aufgehängten großen, geisterhaften Mond (S. Abb. 43). Böse Geister, Sturm und Wasserflut brechen herein, doch nie verliert die Natur ihren eigenartigen Zauber. Über dem spiegelnden, die Hütte bedeckenden Wasser scheint ebenso rund der Mond und um ihn im Oval ordnen sich, das Wunschbild an Stelle der Realität setzend, die niedrigsten Lämmerwölkchen. Im lächelnden Eingeständnis ihrer Sentimentalität liegt romantische Ironie. Wie selbstverständlich glei-

tet durch diese Traumwelt der goldene Schwanennachen des Astralagus (S. Abb. 44). Alles was mit dieser Geister- und Zauberwelt in Berührung kommt, kann nicht unschön sein. Selbst das Innere der ärmlichen Köhlerhütte gruppiert sich zur romantischen Idylle (S. Abb. 45). Einzig die Behausung des Menschenfeindes behauptet sich in bürgerlich-biedermeierlichem Abbild (S. Abb. 46 u. 47). Gestreift tapezierte Wände schließen die Kulissengassen. Ein sparsames Mobiliar deutet den menschlichen Wohnraum an (48). Über ihn hinaus aber wachsen auch hier die kugeligen Kastanienbäume. Sogar in das gehütete Haus hineinlugend, gliedern sie es in den äußeren Rahmen des durchlaufenden Dekorationsschemas ein und geben den inneren Bezug: das organische Verwebtsein der naturhaften Geisterwelt mit den menschlichen Ordnungen (49).

In subtiler Weise verbindet Znamenacek historischen Bühnenraum und moderne Szenengestaltung, verhilft er, indem er die Dichtung in kunstvoll variiert, zeitgenössischer Bildentsprechung zu ihrem Eigenleben erweckt, dem Wiener Volksstück in das Überzeitliche des Theaters.

Das Besondere dieser Bühnenbilder erkennend und würdigend, läßt Hanns Braun innerhalb seiner Kritik ihrer Besprechung einen außergewöhnlich großen Raum (50):

"Wo beginnen? - Fangen wir dort an, wo Bruno Hübners Inszenierung den Zuschauer von Ferdinand Raimunds "Der Alpenkönig und der Menschenfeind" mit Hilfe der Musik zu allererst festbannte: beim Bühnenbild. Wolfgang Znamenacek hat uns nun schon so oft das Geheimnis der Sphäre ins Bild gehoben und der Handlung die magischen Sprungfedern gestellt, daß man meinen konnte, wenigstens der Art seiner Raumgestaltung inne geworden zu sein. Vor diesem romantischen Zaubermärchen läßt er uns spüren, daß wir ihn noch lange nicht ausgelernt haben. Bei Anouilh ein Meister welk- raffinierter Tönungen, zaubert er diesmal eine leichte Süße vor Augen, die einem geringeren Künstler unfehlbar ins Süßliche entglitten wäre. Ihm jedoch gelingt es, uns auf diese einfachste Manier in den Bereich des geisterhaften Alpenkönigs einzuführen, indem er ein Hochgebirg vor Augen stellt, das der Wirklichkeit um den Glanz unserer seligsten Erinnerungen und wunderbarsten Träume voraus ist. Man kann sich kaum sattsehen daran, und es bedürfte dazu nicht einmal mehr der Musik, ihre allzu auffordernde Länge hat an dieser einen Stelle eher etwas Kränkendes. Und doch zeigt uns Znamenacek im selben Nu des zauberischen Verlockens, daß er nicht romantisch aufzulösen, sondern "Herr" zu bleiben gedenkt des Szenariums, indem er zu beiden Seiten - auf den erhebenden Berghintergrund zu - einen französisch-symmetrisch und perspektivisch-stilisierten Wald in biedermeierlicher

Kulissenform anordnet, so dem Theater gebend, was des Theaters ist. Das ist eine Pikanterie, denn hier spielt differenzierte Szenenkunst mit fernen Kindheitserinnerungen. Aber das stört mitnichten, während der stilisierte Wald als ornamentales Motiv in Herrn von Rappelköpfs Innenräumen mich, offengestanden, nicht gleichermaßen überzeugte. Dafür waren die Waldhütte, die leicht parodierte Romantik der mondbeglänzten Zaubernacht mit ihren Geistererscheinungen und Naturkatastrophen sowie das Intermezzo der vom Pegasus ins Felsengebirge entrückten Postkutsche wiederum Raumschöpfungen, die erwiesen, was für eines großartigen Szenikers wie uns in Wolfgang Znamenacek erfreuen dürfen" 51).

Die nächsten Bühnenbilder dieser Art entwirft Znamenacek zur Wiedereröffnung des Residenztheaters: zu Raimunds "Verschwender" (Insz. Hübner 28.1.51).

Wenn auch einzelne Biedermeierlandschaften, der entzückende romantisch-ironische Vorhang und der Waldhintergrund zur Jagd an Zartheit und poetischer Phantasterei alles bisher Dagewesene noch übertreffen, so stellt sich doch die damals im "Alpenkönig und Menschenfeind" so einmalig geglückte Übereinstimmung von Spiel und Bild nicht in der gleichen Weise ein. Weder Hübner noch Znamenacek waren im Durcheinander der letzten Bauarbeiten mit den Dimensionen der neuen Bühne ganz fertig geworden. (Man vergleiche dazu die erheblich voneinander abweichenden Kritiken 52)).

Der zu den Salzburger Festspielen 1952 von v. Ambesser in Szene gesetzte Nestroy "Träume von Schale und Kern" dagegen weitet sich zu einem wahren Triumph des Theaters. Barocker Bühnenraum, zeitgenössische Einzelgestaltung und die Interpretation Nestroyscher Eigenart sind auch hier die szenischen Mittel, die Znamenacek souverän miteinander mischt.

In der S. Z. berichtet Johannes Jacobi (20.7.52): "... Neben der mit Einfällen glänzenden, sprachlich und gestisch aus übersprudelnder Spiellaune pointierenden und die Posse bis zur Travestie steigernden Regie ist die Bildgestaltung Znamenaceks hoch zu rühmen. Eine tiefe Kastenbühne mit zahlreichen Soffitten erlaubt der bildnerischen Phantasie überquellende Zaubereien. Großartig, wie historische Motive frei behandelt und dem schweigenden Zuschauer nahe gebracht werden..." 53).

Immer konsequenter gestaltet Znamenacek den historischen Rahmen; die einmal als so theaterwirksam erprobte barocke Szenenkunst, die Ausnutzung aller ihrer Effekte, wird ihm zum Gegenstand besonderen Interesses. Deutlich zeichnet sich diese Entwicklung in den Bühnenbildern zu Raimunds "Der Bauer als

Millionär" ab (Insz. Hilpert 23.4.1953). Anstelle des realen Raumes - Znamenacek bevorzugt jetzt die flache Bühne, die Kulissen vermindert er auf zwei - tritt der in strenger Perspektive gemalte. Der Hintergrund setzt nicht mehr das bewußt zu den einzelnen Gassen in Kontrast tretende, romantische Gemälde wie im "Alpenkönig und Menschenfeind", sondern den den Raum durch vorgetäuschte Wirklichkeit erweiternden Prospekt. So entsteht der Eindruck eines geräumigen "Festsaaes" (S. Abb. 48) allein durch die geraden, fluchtartig auf die Glastür in der Mitte zulaufenden gemalten Linien; der des "noblen Gemaches" (S. Abb. 49) durch eine perspektivisch sich nach hinten verjüngend gezeichnete Kassettendecke und strenge, den Raum gliedernde Ornamente. Den ebenfalls gemalten Kleiderschrank versetzt ein gemalter Schatten vor die Wand. Dieser streng historischen Einrichtung - wie sehr es Znamenacek um die Richtigkeit dieses "Historischen" geht, beweist, daß er nach zeitgenössischen Stichen arbeitet 54) - verbindet sich eine strenge Stilisierung der Einzelform. Gemalte Schränke und Türen werden reines Ornament. Wurzels prächtiges Haus und Garten (S. Abb. 50) erstarren in dekorativer Fassade und geometrisch geschnittenen Bäumen. Das typisch Romantische jedoch, dieses Feenwelt und Realität so wunderbar miteinander verbindenden Zaubermärchens geht verloren. Wohl steigert sich auch das Ornament zur künstlerischen Erfindung und zu einer mathematischen Klarheit von höchstem Reiz - so hebt sich im "Zaubergarten" (S. Abb. 51), gemalt auf lichtblauem Grund, das entzückend wie Filigran Gebildete der Kegelbahn heraus -, doch beschränkt auf reines Formenspiel, appelliert es stärker an den Intellekt als an das Gemüt. Diesen Mangel der graphischen Behandlung intuitiv erkennend, fällt Znamenacek gelegentlich aus der Rolle, Darstellungen der an einem See gelegenen "Fischergegend" oder der Landschaft, in der das Häuschen der Zufriedenheit steht, geraten wie von selbst ins Malerische. Von daher ist diesem Zyklus der Vorwurf des Uneinheitlichen nicht ganz zu ersparen.

Wie sehr auch diese künstlerische Nachschöpfung der ursprünglichen Raimund Nestroy-Bühne - für sich betrachtet, bedeutet sie ein bis in die letzte Konsequenz durchgeführter künstlerischer Weg - zunächst verblüfft und begeistert, so wenig verbindet sie sich dem heutigen Theatererlebnis, das auch in Bild die innere Entsprechung zur Dichtung verlangt. Indem er den Fortschritt der geistigen Bildinterpretation, die Freiheit, dem romantischen Schauspiel den romantischen Hintergrund zu setzen, negiert, entfernt sich Znamenacek von seinem eigenen Gestaltungsprinzip.

Das barocke Element, das zunächst als künstlerische Zutat gleichsam spielerisch miteinbezogen den Reiz des Spiels erhöhte, indem es auf ihn verwies

das, gebannt im äußeren Rahmen, äußere Beziehungen zur Mensch- und Geisterwelt umfassenden Dichtung enthüllte, war nichts als dienender Bestandteil einer sich das lebendige Theater zum Ziel setzenden differenzierten Szenenkunst. Losgelöst jedoch aus diesem Gesamtgefüge begibt es sich aus dessen Wirkung, wird es zum Gegenstand eines Experimentes, an dessen Ende an Stelle des leicht ironischen Hinweises die historische Szene selbst steht, eine Szene, die zwar Vergangenes zu überliefern, nicht aber das Schauspiel selbst zu seinem spezifischen Leben zu erwecken vermag.

DIE BEDEUTUNG DES GESTALTETEN RAUMES FÜR DAS KLASSISCHE DRAMA

Unabhängig von überkommener Repräsentation, gilt Znamenacek auch bei dem Bühnenbild zum klassischen Drama als einzige Voraussetzung das dichterische Wort. Um die beim Vortrag freiwerdende Bildkraft des Wortes wissend, bezieht er diese in seine Szenengestaltung mit ein, auf jede kleinliche Übersetzung, die ja doch nie ganz dem dichterischen Wortklang entsprechen kann, verzichtend, öffnet er ihr den Raum. Allein durch die besondere Art seiner architektonischen Bildung, der Komposition seiner Wände, vermittelt er Ausdruck, steht er symbolhaft für den Hintergrund der Dichtung. Aus dem modernen Empfinden gestaltet, unterstreicht er ihre Überzeitlichkeit. Karg und monumental, wird der Raum nicht nur ebenbürtiger Partner klassischer Form sondern auch "geistiger Raum", der sowohl in seinem äußeren Aussehen den spezifischen Schicksalsraum verdichtet, als auch in seiner Weite und Leere die Voraussetzung für das frei sich entfaltende, bewegliche Gebäude des dichterischen Wortes schafft und sich dadurch zu einem entscheidenden Element des Theatererlebnisses erhebt. Er ist der Ausdruck eines Bühnenbildners, der es sich leisten kann, wegzulassen, da ihm Beschränkung - aus der Einsicht in das Werk gewonnen - zur Konzentration wird.

Ein erstes Beispiel solcher geglückten Aussageräume gibt Znamenacek in seiner Szenenausstattung zu Schillers "Kabale und Liebe" (Insz. Hübner, 1948).

Weite und Höhe charakterisieren den Saal des Präsidenten Walter. Schnurgerade laufen grauweiße Wände nach hinten (S. Abb. 52 u. 53). Ein geöffnetes klassizistisches Portal in der Rückfront gibt den Blick frei auf weitere

Ordnungen: auf einen endlosen, grauweiß gekachelten Gang und schwarze Türen. Eine kleinere Tür daneben führt vermutlich in die Privatgemächer des Majors. Rechts reihen sich hintereinander drei wuchtige, viereckige Pfeiler. Von den sich dazwischen befindenden, bis zum Boden reichenden französischen Fenstern gewahrt man nur den vielfach unterteilten Schatten an der Wand und auf dem Fußboden, und selbst dieser Fußboden gibt sich streng gegliedert. Innerhalb eines mächtigen Kreises breitet sich das geometrische Gebilde eines sechszehnstrahligen, grau in grau getönten Sternes. Ein Schreibtisch mit blaugrüner Platte und zwei ebenfalls grüne, hochlehninge Sessel - einer davon vor dem Schreibtisch und einer links an der Wand sind die einzigen Möbel und zugleich auch der einzige Farbfleck in der lichtgrauen, strengen Leere des Raumes. Von unerbittlicher, mathematischer Klarheit, wird dieser Raum zum komprimierten Ausdruck der Dichtung, wird er zu dem Raum des Hofes, an dem "die größte Weisheit diejenige ist, im rechten Tempo, auf eine geschickte Art groß und klein zu sein" (Wurm, III, I). Vergeblich hallen die Anklagen Ferdinands gegen die hohen Wände, erbarmungslos prallen sie von der kalten Struktur zurück. Klein wird der Mensch und wie verloren in dieser Weite. Kriecherisch muß er sich durch den langen Gang und die Leere des Saales zum Schreibtisch bewegen. In dem abgezikelten Muster des Bodens und den kantigen Pfeilern spiegelt sich die unnachgiebige Strenge des unumschränkten Absolutismus, der bedenkenlos die Bindungen des Gefühls dem egoistischen Vorteil opfert. Ohne ein schmückendes Detail, klar, rationalistisch und kalt, charakterisiert der Raum ganz besonders die Gestalt des Präsidenten.

Ebenfalls prachtvoll, doch durch eine eingezogene Gitterwand intimer, schildert Znamenacek den Salon der Lady Milford (S. Abb. 54). Wieder fällt der Schatten hoher Fenster auf den Boden und sind nur die notwendiger Möbel im Raum - ein zierlich verschnörkelter, weißgoldener Schreibtisch rechts, und eine Causeuse in der Mitte -, und doch entsteht, da sie stellvertretend für viele Kleinigkeiten stehen, der Eindruck eines gepflegten Luxus. In stilisierten, prunkvollen Wänden aber verbirgt sich auch hier der Vorwurf gegen unrechtmäßig erworbenen Reichtum.

Ein völlig anderes Milieu dagegen zeigt das Stübchen des Musikanten Mille (S. Abb. 55). Winklig und eng duckt es sich unter einem schweren Deckenbalken. Hinter einem hölzernen Gitter und einem darüber gekrausten Vorhang führt von oben eine Treppe herunter. Rechts in der Ecke, an einem Mauervorsprung, hängt der rohgefügte Musikalienschrank. Davor stehen das Spinett, das Notenpult und zwei dünnbeinige Stühle mit gedrechselter Lehre. An einer Mittelstütze lehnt eine Holzbank, darüber liegen auf schmalem,

ins Mauerwerk eingefügtem Bord, Schachteln und Schreibutensilien. An der linken Wand gruppieren sich ein altes Ledersofa, ein Tisch und ein gepolsterter Stuhl zur Sitzecke. Ein Kruzifix bildet den einzigen Schmuck der weißgekalkten Wand. Dadurch, daß Znamenacek zwar die ganze Bühnenbreite ausnutzt, die Hinterwand aber sehr nah an die Rampe setzt, schafft er einen Raum von schlauchartiger Länge. Im harten Kontrast zu den hohen, lichtdurchfluteten, weiten Palastsälen wirkt das Lastende und Dumpfe dieses Kellerraumes doppelt niederdrückend, wird der trennende Unterschied so augenscheinlich, daß die soziale Anklage gleichsam von selbst entsteht. Auch hier ist es allein der Raum, der durch seine Gestaltung charakterisiert. Ohne sich in kleinliche Realismen zu verfangen, schildert er die Lebensbedingungen Millers. Reinlich und ordentlich berichtet er von der Ehrbarkeit und Tugend dieser Bürgerfamilie. Niedrig und verwinkelt, ohne Licht und Sonne, wird er zum Ort des sie erdrückenden Schicksals.

Hoher, weiter Palast und enge Kellerwohnung werden einmal zu für ihre Bewohner typischen Räumen, verdeutlichen zum anderen in dem unmittelbaren Nebeneinander ihrer so verschiedenen äußeren Bildung die aufeinanderprallenden Gegensätze der Tragödie. Gestaltet jedoch aus der gleichen streng architektonischen Gliederung, entsprechen sie beide vor allem dem Besonderen der Dichtung Schillers, seinem klaren, dramatischen Aufbau und der Formschönheit seiner Sprache. Darüber hinaus geben sie Raum der Entfaltung des einzelnen Wortes.

Fast zu kühn scheint auf den ersten Blick Znamenaceks Szene zu Goethes "Iphigenie auf Tauris" (Insz. Hübner, 1949).

Weit und kahl zieht sich eine schiefe Ebene bis in den Hintergrund, der den Ausblick auf das Meer eröffnet (S. Abb. 56). Ihre rechte Seite begrenzen steil aufsteigende Felswände. Der Schwerpunkt des Bildes jedoch liegt links in zwei monumentalen, rohgefügtten Säulen, dem angedeuteten Eingang zum Heiligtum. Zwischen ihnen drängen sich spärlich belaubte Äste hervor und winden sich in der Höhe an herabhängenden Lappensoffitten entlang über die Bühne. Hartes Gestein verdichtet den Eindruck des Ausgesetztseins in einer erbarmungslosen Öde. Hingeworfen liegen rechteckige Steinklötze. Grotesk und unheimlich wie Plastiken Moores erwachsen (eines mehr in der Mitte und eines am äußeren Rand der schiefen Ebene) seltsam geformte menschenähnliche Gebilde, Monumente versteinter Vereinsamung. Kantig zersplitterter Felsstein mit dem eingegrabenen Zeichen eines wachsamem Auges bildet den linken vorderen Abschluß.

Entgegen der üblichen Auffassung, der strengen, griechisch-stilisierten Fassade als Hintergrund für das klassische Wort, legt diese Inszenierung den Akzent auf die Darstellung der landschaftlichen Umgebung wie auf die Auseinandersetzung im Menschen.

In schmerzhaftem Gegensatz zu den Heimatgestaden Iphigeniens tritt das "Ungegestaltete". Doch auf Urformen reduziert, sich bewußt von naturgetreuer Schöpfung entfernend, löst es sich aus dem Lokalgebundenen ins Schicksalhafte. Realistischen Hintergrund durch symbolische Andeutung ersetzend, bemüht sich Znamenacek um den spezifischen Raum der Dichtung. Die symbolhafte Andeutung wiederum aus dem Stilempfinden der Moderne gestaltend, unterstreicht er ihren überzeitlichen Bezug, findet er in kantigen, harten Formen der Konzentration auf das Wesentliche in moderner Aussage - zu einer neuen Entsprechung zur Klassik. In zweifacher Weise spiegelt er den seelischen Konflikt: in der Verlorenheit der menschenähnlichen Plastik, in der aus stilisierten Formen gebildeten Umwelt und im Kontrast des Gesamtbildes zum Kostüm des Schauspielers; stark farbig betont dieses menschliche Individualität, grau in grau verharzt jene in strenger Einheit 57).

Znamenacek bricht mit dem Repräsentativen der alten Vorstellung von klassischer Bühnengestaltung und setzt an seine Stelle die der modernen Zeit gemäß der Dichtung innerlich sich zuordnende Form. Das tragende Element jedoch bleibt auch hier der dem Wort geöffnete Raum. Weit dehnt sich das Spielfeld in den Hintergrund, und der Gegenstand, der sich bruchlos in diesen Rahmen fügt, wird dem, was sich in der Sprache aufbaut, bekräftigender szenischer Stützpunkt.

Zu geradezu unheimlicher Suggestivwirkung steigert Znamenacek den Raum in Hebbels "Maria Magdalena" (Insz. Fehling, 1949). Wie Fehling in der Inszenierung, so vermittelt Znamenacek im Raum einen Extrakt des Gehalts der Dichtung (S. Abb. 57 u. 58). Kahle Wände, die in zwingender Perspektivik in die Tiefe streben, eine niedrig lastende Decke und ein sehr schmales, armliches Fenster verwandeln die Stube Meister Antons in ein dumpfes Verließ, und die wenigen Möbel, von naturalistischer Andeutung weit entfernt, ziehen nur den Blick auf sich, um ihn erneut an leeren Wänden irren zu lassen. Den Schurken Leonhard sperrt er in eine winzige Kammer, deren Wände ihn fast erdrücken. Ihre einzige Ausstattung ist vor hohem Fenster ein Stehpult.

Karger geht es nicht mehr. In der Beschränkung erreicht Znamenacek den Höhepunkt. Zugleich aber verschiebt sich die Funktion des Raumes. Mit seiner Überbetonung verbindet sich Eigenaussage und damit die Gefahr, daß nicht die Dichtung ihn erschafft oder sich in ihm spiegelt, sondern er der Dichtung das

... diktiert. Solche Konzentration auf die große, für das Ganze stehende Form fordert gleiches auch von der Aufführung. Erst in der Einheit der gleichstarken Inszenierung vollendet sich ein solcher Raum zum Kunstwerk, wird er zum Muster gesteigerter Intensität durch letzte Vereinfachung. Hier bei "Maria Magdalena" ist es gelungen: das Bild ist wahrhaft kongenial, Inszenierung und Raum verbinden und verstärken sich zu einer Expression 58).

... eine eigene Gruppe innerhalb der Szenengestaltung zum klassischen Drama bilden. Znamenaceks Bühnenbilder zu den Schauspielen Büchners. Einmal erfordern eine schnell aufeinanderfolgenden Bilder die Voraussetzungen zu exakter Verwandlung, zum anderen den die Einzelszenen zu einem Ganzen zusammenfassenden Rahmen. Der Bühnenraum erhält, neben seiner Bedeutung als Bildauslage einerseits und Wortraum andererseits, als dritte Funktion die der äußeren Begrenzung. Für den Stil seiner Gestaltung jedoch gibt auch hier die Dichtung den Maßstab. Andere Sprache und andere Anliegen erfordern ein anderes optisches Äquivalent. Das Grundprinzip aber bleibt Beschränkung auf das Wesentliche.

Vornehmlich um diese Wirkung des Raumes geht es Znamenacek in seiner Bühneneinrichtung zu "Dantons Tod" (Insz. Schweikart, 1951). Die Kastentauglichkeit der Guckkastenbühne ausnutzend, erbaut er in zwei mit grauer Leinwand verkleideten Seitenwänden und einer hohen, ebenso grauen Hintergrund einen tiefen Hof (S. Abb. 59 u. 60). Leer bleiben die Seitenwände. Nur die hintere wird mit quadratisch und rechteckig davorgesetzten, reliefartig erhabenen Fensterrahmen zur barocken Fassade eines vornehmen Patrizierhauses. Doch auch sie steht wie vor Schrecken erstarrt, blind blicken die Fenster auf den blutigen Ort der Revolution. Wie seine Bewohner ihre Bedeutung verloren haben, so erscheint auch die Hausfront in der Erniedrigung einer sinnlosen Attrappe. In unbeweglicher Strenge bleibt sie grau und nobel durch alle Szenen hindurch der majestätische Hintergrund für das Spiel der entfesselten Macht. Protest und Aufruhr verkündend, ragt von der linken Seite an langer Stange eine flammendrote Girondistenmütze in das eintönige Grau des Raumes. Bühnen entsprechend, dem es zunächst um eine wirklichkeitsnahe Geschichtsdarstellung ging, bemüht sich Znamenacek auch auf der Szene um möglichst genaue historische Stilelemente. Sich an alten Stichen und Zeichnungen von 1780/90 orientierend, bildet er die einzelnen Möbel und Versatzstücke nach den Vorbildern der Zeit. Die Stahlbögen z. B., mit denen er die Decke des Jakobinerklubs andeutet, gleichen in ihrer Struktur den Ansichten von damaligen Versammlungsräumen. Laternen und Geländer verwandeln die Bühne in eine Straße oder einen freien Platz, Kronleuchter, wenige Stühle und

Sofas in einen Salon. Niemals jedoch zielt er in der Gruppierung der Dinge auf Erweckung historischer Illusion. Hineingestellt in einen weiten Raum, vor die starre Fassade, isoliert er sie, erhebt er sie innerhalb des nur angedeuteten historischen Rahmens zum Symbol des Geschehens. So beherrschen die Konventszone an beiden Seiten zu mächtigen Bündeln zusammengefaßte Fahnen. In den kräftigen Farben der Trikolore, ziehen sie die Aufmerksamkeit auf sich, enthüllen sie protzige Wucht und staubige Zerschissenheit, stellen sie im gleichen Atemzuge, in dem sie auf seine Macht hinweisen, die Dauer des repräsentierten Regimes in Frage (S. Abb. 60). Klein und hart, Form gewordene Unerbittlichkeit Robespierres, stehen unter ihrer pathetischen Gebärde das Rednerpodium und die Bänke.

Gleichnishaft für alle Gefängnisse des Terrors ragt die weißgekalkte Mauer der Conciergerie aus dem Grau der Umgebung. In einem einzigen, leer in der Luft hängenden Fensterrahmen verbildlicht Znamenacek den ganzen Umfang des Wortes "Gefangenschaft". Durch diesen Rahmen in das Publikum starrend, wird der gefangene Danton zum lebendigen Gleichnis der Sinnlosigkeit allen Seins.

Die Krönung dieser Sinnlosigkeit jedoch spiegelt sich im Schlußbild, dem Tribunal (S. Abb. 61). Sehr schmal und hoch erhebt sich die Guillotine vor dem streng gegliederten Palast. Seitlich wartet der Schinderkarren. Einzig Guillotine und Karren bleiben vor scheinhaften Wänden und werden in realer Plastizität zu schmerzlicher Wirklichkeit. Wie der Mensch wird auch der Gegenstand aus einer einheitlichen Ordnung herausgerückt, steht er ohne Beziehung zum Ganzen des Bildes als Symbol grenzenloser Vereinsamung. In weitem Raum und einengenden hohen Wänden gibt die Bühne Größe und Begrenzung zugleich. Sie schafft der Tragödie den ebenbürtigen Schauplatz und faßt die vorwärtsdrängende dramatische Dynamik in den strengen einheitlichen Rahmen. In ihrer nüchtern sachlichen Bildung entspricht sie der Dichtung, ihrer nüchtern in den Nihilismus mündenden Skepsis. In ihrem bis in die letzten Versatzstücke durchgeführten Doppelsinn von historischer Wahrheit und überhöhter Bedeutung unterstreicht sie sowohl das Theater als Schauprozeß als auch die Tendenz des "ecce homo" der Büchnerschen Tragödie. Die farbige Auflockerung bringen die Kostüme in das Bild. Znamenacek entwirft sie mit flüchtigem Federstrich auf grauweißem Papier, stuft sie ab in allen Tönen einer zarten und fahlen Pastellskala. Mit roten, lockigen Haaren erscheint Lucile sehr mädchenhaft im hellrosa Kleid mit viel weißer Spitze und über der Brust kreuzweise gebundenen Rüschen. Julie trägt Grau, den tiefen Ausschnitt mit Blau garniert. Profiliert, ihrer Bedeutung gemäß, kleidet Znamenacek die männlichen Darsteller. Aus

der Menge seiner Anhänger in stumpffarbenen Jacken, Kniehosen und hohen Kragen hebt sich Danton durch lebensbejahende äußere Pracht heraus. Zu Stulpenstifeln trägt er einen dunkelroten Frack. Robespierre dagegen bleibt ganz in tiefem Schwarz, einzig die tief rote Schärpe um seine Taille setzt einen seltsam scharfen Kontrast. St. Just dagegen stolziert sehr aufgeputzt, mit einer breiten, seitlich zur Schleife gebundenen Schärpe, Kniehosen, um die ebenfalls Schleifen flattern, weißen Strümpfen und hohen Absätzen durch die Reihe seiner Anhänger. In buntem Lumpenzivil bleibt die Masse der Mitläufer, Schreier und Henkersknechte. Rotweiß gestreifte Hosen, aufgerollte Hemden, alte Militärjacken und die Girondistenhüte sind ihre gemeinsamen, uniformen Attribute. Außer der Auseinandersetzung mit ihrem historischen Vorbild, verrät der jeweilige Schnitt und die Farbe der Kleidung die besondere Zueignung zu dem Wesen der sie tragenden Person. Um des Charakteristischen der "gedichteten Menschen" willen wird das geschichtliche Vorbild überzeichnet und frei abgewandelt.

Nicht ganz so streng in sich geschlossen sind die Bühnenbilder zu Büchners "Woyzek" (Insz. Schweikart, 1952).

Aus dem noch schnelleren Wechsel der Situation, vor allem aber dem harten Gegeneinander von Innen- und Außenszenen ergeben sich größere Schwierigkeiten. In erstaunlicher Exaktheit läßt Znamenacek ein Bild dem anderen folgen, doch wer sehr genau hinsieht, kann feststellen, daß die einzelnen künstlerischen Ausführungen in der Wahl des Stiles differieren.

Unter diesem Gesichtspunkt ergeben sich innerhalb des Bildzyklus drei Gruppen, von denen die erste mehr vom malerischen Expressionismus bestimmt wird, die zweite vorherrschend nüchtern sachliche Züge trägt und die dritte das zierlich Zeichnerische des Details betont.

In die erste Gruppe ordnen sich die Moorszenen. Auf einen abschließenden Prospekt malt Znamenacek in breiten Pinselstrichen den Himmel und die düstere Landschaft. Mächtig ballen sich in der zweiten Szene grauweiße Gewitterwolken über der in der Ferne liegenden Stadt. In schwärzlichem Grün steht das Schilf (S. Abb. 62 u. 63). Noch unheimlicher präsentiert sich das Hintergrundgemälde der 5. Szene. Wirre, mächtige Äste greifen vom linken Bildrand in einen braunen, streifigen Himmel (S. Abb. 64 u. 65). In immer gewaltsameren Linien und düsteren Farben schildert Znamenacek den dämonischen Aufruhr der Naturgewalten. Zur Vision von Unheil und Tod verdichtet sich der letzte Prospekt (20. Szene): rot und rund geht hinter gespenstisch in die Luft spießendem, giftgrünem Schilf die Sonne

unter (S. Abb. 66 u. 67). Der Spielort der Landschaft erstet allein im expressionistischen Abbild des Hintergrundes.

Heruntergezoogene Prospekte sind auch die Verwandlungsmittel der zweiten Gruppe. Nur sind ihre künstlerische Gestaltung sowie ihre Funktion anders. Kalkweiß in den Raum gestellt, bedeuten sie Wände: ein Haus in der Straßenszene (S. Abb. 68, 69 u. 70), eine Zimmerwand in der Hütte Maries (S. Abb. 71 u. 72) oder eine Kasernenhofmauer (S. Abb. 73 u. 74). Als abschließende Hintergründe beschreiben sie den Raum. In sachlichen, geraden Linien schildern sie die Umrisse einer Straße und der sie flankierenden Häuser, in streng perspektivisch aufgestellten, übereinandergestockten Betten das Innere eines Kasernenschlafsaaes (S. Abb. 75 u. 76). Hart und unvermittelt - im Zusammenstoß von Raum und Fläche einen verfremdenden Kontrast setzend - stehen davor die klobigen Möbel: eine hölzerne Wiege, ein Soldatenbett, ein Schemel, ein Laternenpfahl.

Am weitesten von den beiden anderen entfernt sich die dritte Gruppe. Demonstrierende Prospekte und unvermittelte Gegensätze fehlen ganz. Die Szene wendet sich von der strengen Flächenbetonung zum ausgeführten Detail. In plastisch gestalteten Einzelheiten verliert sie die Wirkung der vom Gegenstand abgerückten Zeichnung, die kalte ausweglose Bedrohung, gerät sie allzu leicht ins Atmosphärische. Beispiele sind das "Zimmer des Hauptmanns" und der "Ordinationsraum des Doktors". In beiden Szenen gibt Znamenacek die Andeutung des Raumes in zwei in rechtem Winkel zueinander stehenden Wänden, in der des Doktors sogar in der Form zweier praktikabler gebauter Gestelle (S. Abb. 77 u. 78). Da findet man hinter einem kleinen Vorhang ein richtiges Gerippe, Blutdruckmeßgeräte, eine künstliche Niere, ein schwächliches Kanonenöfchen mit geschwungenem Rohr, eine knallig weißrosa Demonstrationstafel über das Innere eines Schädels und vor dem angedeuteten Oberfenster sogar einen Kaktus. Etwas weiter links versteckt sich hinter einem Paravent auf niedrigem Hocker ein Nachtopf. Ebenso ausführlich sind die rosa tapezierten Wände der Hauptmannsstube (S. Abb. 79 u. 80): neben dem Kleiderhaken ein Bergbild, auf dem Fensterbrett hinter dunkelroten Übergardinen und weißen Spitzenvorhängen ein Kasten mit bunten Blumen.

So wechselt vorwiegend Expressionistisches mit Gebautem und dieses wieder mit Neorealistisch-Demonstrativem. Trotzdem aber wird die durchlaufende Wirkung auf den Zuschauer nicht gestört. Wichtiger noch als die äußere ist die bestehende innere Bindung. Doch betrachten wir zunächst noch einmal die äußere. Ein Vergleich zwischen den Bildern der ersten und der zweiten Gruppe ergibt auch da, trotz der verschiedenen Malstile ("Expressio-

ismus" und "Neue Sachlichkeit"), enge Beziehungen. Beide setzen den gemalten Prospekt in Kontrast zum Raum und zum Gegenstand, "verfremdet" in der Konfrontation zweier entgegengesetzter Elemente die im malerischen Abbild überhöhte Wirklichkeit. Weder malerisch noch räumlich, gerät die szenische Bedeutung ins Zwiespältige. Darin aber liegt der Effekt. Dem Unversöhnlichen der Dichtung, dem Bruch zwischen fühlender Kreatur und ausweglosem Dasein entspricht der rein äußerlich in der Form dokumentierte Widersinn. Die dritte Gruppe dagegen fällt aus dieser Verbindung heraus. Sie baut zwar auch den skelettierten, angedeuteten, dichterischen Eigenraum, im einzelnen Detail haftet das Zersetzende, aber einmal auf diese makabre Ebene erhoben, läßt sie sie intakt. In der Beschränkung auf räumlich Gebildetes bleibt sie ohne Widerspruch, der das Sinnlose ins Gleichnis erhebende Stilbruch findet keinen Eingang.

Abgesehen von diesen äußerlich formalen Bedenken aber, kommt es zu einem überzeugenden künstlerischen Erlebnis - wie ja überhaupt das Formale der unwesentlichste Teil des Erlebnisses ist -, denn die Voraussetzung der Gestaltung ist Znamenacek die Dichtung Büchners, und intuitiv ergreift er auch diesmal das Wesen und verdichtet es im Bild. Wort und Bild verstärken sich in innere Übereinstimmung. Eine furchtbare Anklage steigt in den knappen Szenen auf, eine Anklage gegen die Ausgesetztheit des Menschen in eine in irdisches Leid und Tod verschlungene Welt.

"Andres! wie hell! Über der Stadt ist alles Glut! Ein Feuer fährt um den Himmel und ein Getös' herunter wie Posaunen. Wie's herauf zieht! Fort! Sieh nicht hinter dich -" brüllt Woyzek in der 2. Szene seinem steckenschneidenden Kameraden zu. Wortgetreu übersetzt Znamenacek die Vision in das Aufgerührte des Prospekts (S. Abb. 62). Hirngespinnste, die für Woyzek, indem sie seine ganze Existenz ergreifen, Wirklichkeit werden, werden es auch für den Zuschauer. Das Abbild der Natur wird zum Sinnbild des Inneren des getriebenen Menschen Woyzek. Nackte, entlaubte, in dem Himmel stoßende Äste (20. Szene) werden zum Symbol des Ausgeliefertseins (S. Abb. 64). Dunkel bewegte Konturen und unheimliche Farben werden zum Geschrei der dämonischen Stimmen. "Immerzu! Immerzu! Ha! Was sagt Ihr? Lauter! Lauter! Stich, stich die Zickwolfin tot? - Stich, stich die Zickwolfin tot! Soll ich? Muß ich? Hör ich's da auch, sagi's der Wind' auch? Hör ich's immer, immerzu, stich tot!" (20. Szene). Expressionistisch abruptes Sprachgestammel und expressionistische Szenenmalerei vereinigen sich zur gleichen Aussage (S. Abb. 66).

Nur eine einzige kalkige Wand und darin ein niederes Fenster - das ist Mariens Kammer, die harte grausame Wirklichkeit der Ärmsten der Armen. Eine nackte, grellweiß aus dem Dunkel hervortretende Kasernenhofmauer wird zur ein-

engenden Fessel des Wehrmannes Woyzek. Vergeblich prallt das Gefühl gegen in Flächen erstarrte Wände, gegen den Prospekt des Schlafssales, gegen die Hausfront der Straße. Die Realität ist hart und nüchtern. Erbarmungslos konfrontiert sie den Menschen mit Tatsachen. Kalt und richtig schildert der Prospekt in der 9. Szene die Straße, und kalt und richtig erklärt der Hauptmann die Untreue Maries.

Auch das plastisch Gebaute des Ordinationszimmers verdichtet sich zu spezifischer Aussage. Dem Deskriptiven des ausgeführten Detail entspricht die medizinisch sezierende Wissenschaft, gegen das Naturbetonte des Landers Woyzek steht der intellektuelle Spürgeist des Doktors, ihm sind die Ängste der Menschen lediglich eine "*Aberratio mentalis partialis*".

Jedes einzelne der Bühnenbilder steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Dichtung. Jeweils das, was in der Szene wesentlich ist, wird in ihm transparent. So beherrschen das Bühnenbild der Moorszenen ausschließlich die Gefühle des von seinen Vorstellungen gepeinigten Woyzek. In künstlerischer Deformierung und suggestiven Farben steigert sich auch der Hintergrund der Natur zu unheimlicher Bedrohung. Die Kasernen-, Straßen- und Kammerszenen dagegen setzen in sachlichen Prospekten die Begrenzung der Umwelt. Der Mensch Woyzek wird hier zum Nichts, gegen ihn stehen Zwang, Ordnung und Armut. Um seine Gefühle nicht befragt, tritt der Mensch zurück und das Abbild der gegen ihn stehenden Realität in den Vordergrund, wird es, sachlich und teilnahmslos, zum Symbol der Erbarmungslosigkeit des Daseins. Zur gnadenlosen Umwelt gesellt sich nun noch eine weitere Variante: der teilnahmslose, eher feindlich als freundlich gesinnte Mensch. In seinen Raum, in die spezifische Atmosphäre geistigen Fixierenwollens, des Zergliederns, kurz des Destruktiven, tritt Woyzek beim Arzt und beim Hauptmann (S. Abb. 77 u. 79).

Aus drei Komponenten - der Konstitution Woyzeks, dem feindlichen Dasein und dem feindlichen Menschen - fügt sich Büchners Tragödie, und aus ihnen gestaltet Znamenacek sein Bühnenbild. Wechselnd betont er, was in der jeweiligen Szene zum vorherrschenden Element wird, und wenn auch nicht der Stil, so ist doch die Wirkung durchlaufend expressiv.

Znamenaceks Bühnenbild - und das macht es zum anderen bedeutend - ist theatergerecht. Bruchlos ordnet es sich in das Gesamtkunstwerk der Inszenierung. In exakt einsetzendem Bildwechsel unterstützt es das hämmernde Präzisionswerk, in dem der Mensch ausweglos gefangen ist, unterstützt es den unerbittlichen uhrwerkhaften Ablauf. In der unvollendeten, spärlichen Andeutung erstehen die nur kurz angerissenen Szenen. Das Fragmenthafte behauptet sich auch im Bild. Darüber hinaus aber bleibt es wie im "Danton"

stets Podium für das Spiel.

Was man auf der einen Seite als Mangel an künstlerisch formaler Einheit beklagen könnte, gewinnt man auf der anderen durch geniale Einfälle. Ein Musterbeispiel für treffende Idee und künstlerische Gestaltung bietet die Darstellung des Kasernenschlafsaaes (S. Abb. 75). Mit sparsamsten Mitteln, einem Prospekt und einem plastischen Bett, komponiert Znamenacek ein szenisches Kunstwerk, das in der Verschmelzung von ausgewogener Bildkomposition und Werkaussage wohl einen absoluten Höhepunkt bildet. In fotografischer Manier schildert der heruntergelassene Prospekt das Innere eines solchen Saales: eine kahle, in die Tiefe laufende Wand und nüchtern aufgereihete Soldatenbetten. Trotz dieses Verismus aber will er weder den Raum erweitern noch überhaupt die Illusion eines Raumes vermitteln. Eine von links außen gesehene Perspektive fixierend, beharrt er bewußt in der Bildhaftigkeit. Auf der anderen Seite jedoch fehlen ihm dazu wieder wesentliche Elemente. Willkürlich setzt der Prospekttrand den Rahmen. Als Bild an sich läßt es daher Schwerpunkt und Ausgewogenheit vermissen (die Linien laufen über ihre Begrenzung hinaus). Das die Ausgewogenheit herstellende Gegengewicht kommt von außen. Den dynamisch in die rechte obere Ecke verlaufenden Linien des Bildes setzt sich unten von rechts, den Bildrand überschneidend, ein plastisches Holzbett entgegen. Die Komposition als Ganzes findet somit ihre Ausgeglichenheit. Trotzdem bleibt natürlich der Gegensatz des Artfremden schmerzlich spürbar, gemalter und wirklicher Raum - neben seiner Funktion als formaler Gegenpol betont das Bett, indem es sich nicht in die Perspektive des Bildes einreicht, durchaus seine Eigengesetzlichkeit - treten einander gegenüber. Das Bild möchte Bild bleiben und vermag sich doch ohne Hilfe des Plastischen nicht zu vollenden. Nach den von ihren Ausdrucksmitteln gelösten Gesetzen komponiert Znamenacek aus verschiedenen Stoffen ein neues Kunstwerk 60). Damit aber erreicht er höchst subtile Interpretation. Was von außen richtig und ausgewogen erscheint, stimmt in seinen inneren Beziehungen in keiner Weise, ja im Gegen-einander der verschiedenen Elemente ist sein Bestand aufs äußerste gefährdet. Der aufgerissene Gegensatz von Welt und Mensch verlagert sich in das Gestaltungsprinzip des Bildes, hier wie dort verrücken sich die Ebenen. Einen anderen ebenso treffenden Einfall zeigt der Straßenprospekt der 9. Szene (S. Abb. 69). Ein gemalter, die Straße hinuntergehender Mensch - sonst ein Mittel, das der szenischen Bewegung zutiefst widerspricht - tritt hier in Parallele zum fruchtlosen Bemühen und doch "Keinen-Schritt-Weiterkommen" (Woyzeks 61).

In gleicher Weise formt Znamenacek die Figurine. Wie sehr er sie im Zu-

sammenhang von Bild und Bewegung begreift, verdeutlichen die farbigen Bühnenbildskizzen, in die er sie von vornherein miteinbezieht. Vor dem braunschwarzen Hintergrund erstehen die fahlen Gestalten der Armen, Woyzek in schlechtsitzender Uniform und tief in die Stirn gerücktem, blaurotem Käppi und Marie in abgeschabtem, Brust und Bauch als die äußeren Zeichen ihres triebhaften Wesens engumspannendem Kleid. Prächtig und bunt dagegen erheben sich die Glücklichen. In weißen Hosen, blauer Jacke und rotem Helmbusch marschiert der Tambourmajor an dem Fenster Maries vorbei. Wie in den einzelnen, den Ort kennzeichnenden Andeutungen unterstreicht und intensiviert Znamenacek auch in den Kostümen die Gegensätze. Daneben aber läßt er jedem Einzelnen das Besondere. So erscheint der zerstückelnde Doktor auch in seiner Kleidung zerstückt. Über dem prallen Bäuchlein wölbt sich, festgehalten von Hosenträgern, die kleinkarrierte Hose. Aus blaugrauem, ebenfalls offenem Hemd ragt der runde Kopf mit der rosa spiegelnden Glatze. Der dreiviertellange Kittel, Zeichen seines Berufes, hängt verknittert am Rücken. Mit der gleichen Sorgfalt behandelt Znamenacek die Episodenfigur. Persönlichkeit und zugleich Typ ihrer Gattung, schließt sie den Kreis des aus der Dichtung Gestalteten.

DRAMATURGISCHE FUNKTION DES BÜHNENBILDES ZUM SCHAUSPIEL DER GEGENWART

Ein großes Verdienst erwirbt sich Znamenacek vor allem um die Szenengestaltung zur zeitgenössischen Dichtung. Ohne die Vorbilder vieler vorausgegangener Aufführungen schafft er gewissermaßen als erster ihre optische Entsprechung, ist er mit seinem Bühnenbild an ihrer Aufnahme oder Ablehnung als Theaterstück entscheidend beteiligt. Selbst als Mensch und Künstler in dieser Zeit stehend, verbindet er Problematik und Aussage ihrer Dichtung mit seiner eigenen. Aus gleichen, inneren Voraussetzungen entsteht der künstlerische kongeniale Bildraum, ein Raum, der, sich von vornherein vom naturalistischen Abbild distanzierend, die Handlung der Dichtung begleitet, vor allem aber ihre Hintergründe transparent macht. Eine bedeutende Rolle dabei spielt die Farbe, die, zu ungewöhnlichen Klängen komponiert, den Sinn des gesprochenen Wortes uns unbewußt Gefühlsmäßige rückt und dadurch die Aussagekraft der Form um ein Vielfaches steigert. Daneben gelingt es Znamenacek, stets das Besondere der Umwelt und der Nationalität aus der der Dichter seine Gestalten schöpft, überzeugend zu verdeutlichen.

Auch durch abstrahierte und skelettierte Gebilde scheint die "couleur locale". Mit den Gesetzen des Theaters vertraut, baut er theatergerecht, entspricht er nicht nur den geforderten Notwendigkeiten für das Spiel, sondern ersetzt darüber hinaus fehlende dramatische Bindung. In seiner Szenengestaltung Wesentliches komprimierend und Verfließendes einengend, erhebt er sie zur dramaturgischen Stütze und damit zu einem Faktor, der einen entscheidenden Teil zur Theaterwirksamkeit selbst weniger gut gebauter Stücke beiträgt.

In hartem, gerüsthaftem Aufbau vor einem fotografisch-realistischen Hintergrund gibt Znamenacek den Schauplatz zu Arthur Millers "Der Tod des Handlungsreisenden" (Insz. Schweikart 1950). Eingengt von endlos hohen Häuserfronten ersteht in der Mitte der Bühne, nach allen Seiten hin durchsichtig, das kleine Einfamilienhaus Willy Lomanns, ein Scheinhaus, nur zusammengehalten durch den hohen, vom Boden aufsteigenden, gemauerten Schornstein und spitzwinklig das Dach andeutenden Eisenstangen (S. Abb. 81). Ein alter, gescheuerter Tisch und vier Stühle - einer davon, mit Leder bezogen und Messingnägeln beschlagen, etwas besser für den Hausherrn -, ein Papierkorb und ein Eisschrank werden zur Küche. Links davon auf einem erhöhten Podium befindet sich mit breitem, altmodischem Ehebett und dicken Federkissen das elterliche Schlafzimmer. In einem spitzengardinenverhängten Fensterschemen zeigt sich gutbürgerliche Spießigkeit. Oben im 1. Stock, direkt über der Küche, stehen zu beiden Seiten die schmalen Eisenbetten der erwachsenen Söhne Biff und Harry. Eine aus Stangen gebildete Dachgaube berichtet von der Winkeligkeit dieses kleinen Raumes. Wände fehlen ganz. Nur an einer dickeren Eisenlatte und dem Schornstein befestigt, schwebt der Deckenboden frei im Raum, von allen Seiten seiner Umgebung geöffnet. Seitlich gebogen, umschließt das spitzwinkelige Gerüstdreieck des Daches zugleich auch den Rest des kleinen Grundstückes, links verläuft die Stange waagrecht über dem Schlafzimmer des Ehepaares, rechts umfaßt sie eine kleine, mit Schindeln überdeckte Eingangspforte. So steht der ganze kleine Besitz unter derselben durchlaufenden Eisenkonstruktion, einem Schutz, der in Dünne und Durchlässigkeit seine Ohnmacht andeutet. Unmittelbar hinter dieser zweidimensionalen Dachandeutung erheben sich die glatten, hohen Wände der Hochhaustürme. Schwarz und weiß gegen die zugrunde liegende Perspektive gesetzte, sich scharf aus dem dunklen Grau heraushebende Fensterrahmen betonen die Nüchternheit graphischen Aufbaus. Die Enge des Baugrundes hervorhebend, drängt sich mit harter Kante eine Front hinter die andere, ja überblendet zuweilen die nächste in filmischer Manier. Wie in eine tiefe Schlucht öffnet sich nach hinten eine schmale Gasse.

Hier zwischen den Wolkenkratzern von New York wohnt der alte Handlungsreisende Willy Lomann. Vergeblich versucht er, gegen äußerliche und innerliche Bedrohung seinen brüchigen Optimismus aufrecht zu erhalten. Stück für Stück wird seine Illusion demontiert. Sein Geschäft ist vorbei, aus seinen Solimen ist nichts geworden, sein Hirn zermartert er mit Selbstvorwürfen. So wie er nie der forsche Kerl war, der er vorgab zu sein, ist auch sein Häuschen nicht das, was es sein soll. Wie ein Schemen steht es - ein Gleichnis der Lebensuntüchtigkeit - zerpfückt und skeletthaft in der Umgebung gigantischer, festerer Wände, gewärtig jeden Augenblick von ihnen erdrückt zu werden. Im romantischen Pförtchen und seinem kümmerlichen Pflanzengeranke haftet noch der rührende Rest einer zerstörten Idylle, in den wenigen dürftigen Möbeln liebenswerte Kleinbürgerlichkeit.

Geschickt ordnet Znamenacek die verschiedenen Schauplätze, die oft gleichzeitig benutzt werden, neben und übereinander. Den Ort, an dem gerade gehandelt wird, taucht er in helles Licht, während das Übrige des Hauses im Dunkel bleibt. Schweifen Lomanns Gedanken zurück in die Vergangenheit, beginnt das Gerüst im "phosphoreszierenden Licht" zu leuchten. Der kahle Schornstein und die dünnen Stangen werden in magischer Anstrahlung zu Gebilden der Imagination. In der Rückblendung die Rekonstruktion Lomanns unterstützend, projiziert Znamenacek auf den Hintergrund ein dichtes Blattgewirr. Der Zuschauer vermag nun mit den Augen des Handlungsreisenden zu sehen; er sieht das Haus wie es früher war, von Grün umgeben. Trotzdem aber bleibt die Trennung zwischen krankhafter Phantasie und Wirklichkeit. Die Täuschung wird nie vollkommen. Auch in belaubter Umgebung erinnernd die nackten Dachstangen an die unerbittliche Realität (62).

Beides zeigt Wolfgang Znamenaceks Bühne: den rein äußerlichen, wirtschaftlichen Ruin und die seelische Zersetzung, den Abbau der Illusionen. Er bildet das Schicksalshaus des kleinen Mannes, von dem sein Freund Charley sagt: "Willy war Handlungsreisender, und für einen Handlungsreisenden hat das Leben keinen Boden. Er ist ein Mann, der irgendwo in der Luft schwebt, der mit seinem Lächeln reist und mit seinen Bügelfalten. Und wenn sein Lachen nicht mehr erwidert wird - dann stürzt eine Welt ein."

In eindringlicher Weise entspricht Znamenacek sowohl äußeren wie inneren Forderungen. Er schafft die szenische Voraussetzung für die Simultandarstellung, er spiegelt die Entlarvungstechnik des dramaturgischen Aufbaus im Äußeren seiner Gestaltung, und er setzt diese so lebenswahr geschilderten Menschen nicht nur in ihren ganz persönlichen Eigenraum, sondern auch in das Typische ihrer amerikanischen Umwelt, aus der Situation und Konflikt entstehen. Das Wesentliche dieser Dichtung im Szenenbild noch ein-

mal wiederholend und zusammenfassend, bietet er ihr das Sprungbrett zu einer geschlossenen Theaterwirkung.

Nebeneinander, hintereinander und übereinander, der Szenenanweisung des Dichters entsprechend, schichtet Znamenacek auch die Schauplätze in seinem Bühnenbild zu Tennessee Williams "Endstation Sehnsucht" (Insz. Verhoeven 22. 4. 51).

Wohnzimmer, Schlafzimmer, Veranda, Treppenhaus, Obergeschoß und Straßen werden gleichzeitig sichtbar, geben, vereint in einem Bild, den ganzen Lebensumkreis (S. Abb. 82). Wie der Dichter auf seine Menschen, richtet Znamenacek auf das alte Haus im Emigrantenviertel von New Orleans den unbarmherzigen Scheinwerfer der Psychoanalyse, erhellt er es bis in seinen letzten verschnörkelten Winkel. Rechts liegt das Schlafzimmer des Ehepaars Kowalski. Vor einem großen, den ganzen Hintergrund einnehmenden Fenster mit dunkelroten, gerafften Fransengardinen steht die breite, eiserne Bettstelle. Dahinter befinden sich ein spitzenbehängter, runder Tisch und ein altersschwaches Vertiko mit vielen Kleinigkeiten. Neben der Badezimmer-türe, durch die in das Dunkel des Zimmers gelblicher Lichtschein fällt, hängt über der Holzkommode ein ärmlicher Spiegel. Die Mitte dieses kahlen Raumes ziert ein altmodischer Plüschsessel. Ein ziehbarer Vorhang, der unterhalb einer bogenförmigen Öffnung mit einem fächerartigen Oberlicht angeordnet ist, trennt das Wohnzimmer ab. Noch kahler als der Schlafraum, stehen hier um einen nackten Holztisch einfache Stühle. Ein nüchternes Bürolicht, angebracht an dem eisernen Pfosten der Türe, versieht den Dienst einer Tischlampe. An der fleckigen Wand lehnen Schränkchen und Spiegel. Ein leeres Feldbett dient als Sofa. Verklemmt hängt die eiserne Jalousie in der halben Höhe des breiten Fensters. Links führen zwei eiserne Stufen zu der mit reich verzierten Gittern eingezäunten Veranda und ihrem einsamen, gebrechlichen Korbstuhl.

Im Gegensatz zu dem die Innenansicht der Zimmer freigebenden unteren Stockwerk beschränkt sich das obere auf den Anblick einer durchsichtigen Außenwand. Leere, herunterhängende Fensterrahmen - sie haben teils offene, teils geschlossene Läden - und die Andeutung eines Lattenverputzes charakterisieren sie näher. Durch sie hindurch scheinen Wolkenkratzer-schmuck, Telefonmaste und dünne Drähte.

In den niedrigen, dämmerigen Zimmern, an deren schmutzig rostroten Wänden die Hitze von New Orleans brütet und der Ventilator vergeblich um Kühle surrt, wuchert animalische Sinnlichkeit. Ärmlich und spießig, spiegelt die verwahrloste Umgebung das Alltagsdasein seiner nur dem Augen-

blick lebenden Bewohner, das Dasein des vitalen Polen Stanley und seiner Frau Stella. Zugleich aber verdichtet die Szene auch das Wesen der Neurotikerin Blanche. In den überschlanken Eisenstangen der Fenster und des Bettes, in sinnlosen Verschnörkelungen verbildlicht sich ihre Hysterie. Umzierliche Schmuckformen (am Treppengeländer im 1. Stock) ranken sich Phantasie und poetische Spintisiererei.

In sezierender Schärfe zergliedert der Dichter das Innenleben der Personen bis in seine letzten Bestandteile. In durchsichtigen Wänden, in aller Umhüllung beraubtem eisernen Gerüst betont Znamenacek jede einzelne Kontur seines Bauschemas. Telefondrähte scheinen durch den Hintergrund wie bloßgelegte Nerven 63).

Was in der Szenengestaltung zu Arthur Miller zwar auch allen versöhnenden Beiwerks entblößt, aber in seiner Form hart und klar dasteht, wird hier verschnörkelt und zerbrechlich. Die dem extremen psychologischen und psychoanalytischen Realismus sich verbindende, subtile, poetische Phantastik verlangt neben der deskriptiven Schärfe ihre eigene versponnene Bildübersetzung. In der Art jedoch wie er mit diesen dumpfen und unreinen Farben arbeitet, wie er Hinterhaus, Verwahrlosung und Armut bildet, ersteht greifbar nahe der regionale Hintergrund: die heiße, hektische Atmosphäre der Städte der amerikanischen Südstaaten und zugleich das Besondere ihrer Emigrantenviertel.

In welchem Maße Znamenaceks verdichtende Bildkunst einem Schauspiel zum Erfolg eines Theaterabends zu verhelfen vermag, im Bühnenbild zu Camus "Belagerungszustand" (Insz. Schweikart, 1950) wird es erneut und auf großartige Weise augenscheinlich. Über die Aufführung schreibt Max Christian Feiler (M. M. 22. 6. 50):

"... Auf der Bühne bewegen sich Standpunkte und keine Menschen, Ansichten und keine Szenen, Beispielswerte und keine Erlebniswerte. Dieser Camus ist dramatisierte Essayistik, ein Lehrstück, das Thesen und Erkenntnisse vermitteln will, nicht Situationen und Gestalten im Rahmen einer Handlung. Trotzdem ist es Hans Schweikart gelungen, aus einem mittelmäßigen, und unkünstlerischen Theaterstück einen glänzenden und künstlerischen Theaterabend zu machen. Diese Aufführung war aus einem Guß und fesselnd vom ersten bis zum letzten Augenblick an. Klarheit als Leidenschaft war die Devise ... Wolfgang Znamenacek ging denselben Weg wie Schweikart. Er hat das weltanschauliche Anliegen des Autors künstlerisch verdichtet. Der Marktplatz von Cadix war die ganze Stadt Cadix: ein verpesteter Gefängnishof mit hohlen Fensterlöchern in allen Tönungen des Grau. Da hinein setzt

blitzschnell Verwandlungen mit wechselnden Farb- und Lichtakzenten. Welcher Einfall, das Hoheitszeichen auf dem Blutgerüst, halb Ochsenköpfe, halb Totenkopf. Und die Leibgarde der Pest trägt die wippenden, schwarzen Federbüsche von Leichenwagenpferden auf dem Helm. Der glücklichen, architektonischen Raumaufteilung Znamens entsprach die vielseitige und lebendige choreographische Führung Helge Pawlinins."

Ein durch alle drei Teile des Schauspiels beibehaltener, weiter, von fluchtlinienartig in die Tiefe strebenden Wänden begrenzter Hof vermittelt den Eindruck hermetischer Abgeschlossenheit. So das Weitlichweilige, in epische Breite Verfließende in drei hohe Mauern einsperrend, es gewissermaßen von außen auf einen Brennpunkt des Geschehens konzentrierend, schafft Znamenacek der Dichtung zunächst ein dramaturgisches Rückgrat. Indem er das schräge Spielpodium so in ihre Mitte hineinsetzt, daß es zwischen sich und den abschließenden Wänden einen schmalen Raum läßt, aus dem die Schauspieler wie aus einem Graben ins grelle Scheinwerferlicht heraufsteigen, unterstreicht er sowohl den Vorgang des Spieles an sich als auch den von ihm ausgehenden Eindruck des Unheimlichen und des erbarmungslosen Ausgesetztseins.

Zu Beginn des ersten Teiles hängt er in die großen und kleinen, in unregelmäßigen Abständen herausgeschnittenen Fensterrechtecke Tücher in hellem Gelb und intensivem Orange. Vor die hintere Wand rückt er einen roten Prospekt, das Eingangsportal zum Palast des Königs (S. Abb. 83). Gebildet wie eine Tempelfassade mit vier griechisch stilisierten Säulen, repräsentiert es Reichtum und Macht. Auf dem Viereck des Bodens bauen die Händler ihre Zelte, gelbe und orangefarbene Dächer, gestreifte Sonnenmarkisen über zwei Eisenstangen, schleppen sie ihre Körbe mit Früchten und Fischen herbei. Allein in glatten, mit hellen Gelbtönen belebten Wänden ersteht der Marktplatz eines von heißer Sonne beschienenen, südspanischen Städtchens, ein freundlich lichter Tummelplatz fröhlicher Ausgelassenheit. Doch dann fällt plötzlich mitten im Gewühl des Jahrmarktes einer der Schausteller um. Er hat die Pest. Kopflos flieht die Menge in die durch ein seitlich herein-gebrachtes Wandstück angedeutete Kirche. Leer liegt der Platz. Wechselnd leuchtet ein Scheinwerfer den Ort, an dem gerade gesprochen wird, die Kirche, den Palast des Königs oder das Haus des Richters (es wird ebenfalls durch einen Szenenparavent angedeutet) aus der Dunkelheit heraus. In der Höhe der Bühne erscheint ein schwefelgelber Himmel, durchzogen von Wolkenfetzen. Die Pest hält ihren Einzug und fordert die Übergabe der Stadt. An der Rückwand befestigt sie ihr Zeichen, eine teuflische Maske mit dem Grinsen eines Totenschädels.

Obwohl Znamenacek an dem äußeren Aufbau nichts verändert und seine einzige Verwandlung darin besteht, daß er die heiteren, gelben Farben entfernt, bietet der Marktplatz des zweiten Teiles ein völlig anderes Bild (S. Abb. 84). Mit einem Schlag ist aus dem eben noch freundlichen Hof alles Leben gewichen. Aus schwarzen Fensterhöhlen starren die Wände auf den schwarzvioletten Fußboden. Hoch und unheimlich verschließen sie jeden Ausgang zur Freiheit, werden sie zu Kerkermauern, in denen die totalitäre Macht eine Herrschaft des Grauens errichtet, Menschen knechtet und, sie ihrer individuellen Existenz beraubend, zu Maschinen erniedrigt. Schnell senken sich bei offenem Vorhang die einzelnen Prospekte vom Schnürboden. Aus einem gestreiften Dach, einer schwarzen und zwei kalkweißen Wänden konstruiert Znamenacek das Pfortnerhaus des Friedhofes. Doch trotz peinlich genauer Perspektive bleibt es graphisches Abbild, als ein Symbol des Widernatürlichen beharrt der Raum in der Fläche. Vor diesem nüchternen Hintergrund thront auf realem Stuhl und vor einem ausladenden Tisch die Sekretärin der Pest, der Tod, und verwaltet den bürokratischen Apparat (S. Abb. 85).

Die Aussage dieses Raumes vollendet und intensiviert die Farbe. Um ihre sinnliche Ausdruckskraft wissend, steigert sie Znamenacek im dumpfen Trio von trübem Gelb, grellem Violett und Schwarz zu unmittelbarer Bedrohung. Was dem Auge zunächst als ein Mißklang erscheint, verdichtet sich, indem es das unbewußt Gefühlsmäßige anspricht, zur suggestiven Macht einer künstlerischen Absicht.

Bruchlos ordnet sich eines zum anderen. In gleicher Zielsetzung entwirft Znamenacek die Kostüme, betont er in Farbe und Schnitt ihre Bedeutung im Spiel. Breit und untersetzt, mit geducktem Kopf tritt die Pest auf (S. Abb. 122). In eine schwarze Uniform, zweireihige Jacke, betont schmale Hüften, schwarze Beinriekots, schwarze Boxerschuhe, schwarze Handschuhe und weißen Seidenschal übersetzt er konventionelle Glätte und gefährliche Hinterhältigkeiten, transponiert er eine allegorische Figur in die Moderne des 20. Jahrhunderts. Als perfekte Verwalterin des mechanisch gehandhabten Todes, erscheint die Sekretärin mit weißem poliertem Sturzhelm über den brandroten Locken, Lackschuhen, schwarzen Nylons und schwarzem Kostüm (S. Abb. 123). Starr und prächtig, mit weit herunterhängender stilisierter Lockenperrücke und schwarzen, kurzen, mit blauroten Streifen abgesetzten Pumphosen, wird der Alkalde zur Verkörperung einer auf Unrecht aufbauenden Gerechtigkeit (S. Abb. 124). Im Gegensatz zu der unheimlichen Eleganz der Machthaber und ihrer Helfershelfer schlurft die andere Partei, die Belagerten und Unterdrückten, in Segeltuchschuhen, weiten Hemden und Radmänteln über die

Szene. Ärmlich und fahl, dokumentiert ihr Äußeres die bittere Not der um das Leben bangenden Individuen.

Bis ins letzte Detail konsequent, verdichtet sich das Optische zu einer Einheit von bezwingender Intensität. Monumental und erdrückend, gesellt sich Znamenaceks Bühnenraum in gleicher Aussage zu dem in die Allegorie erhobenen Gleichnis "vom Ausgeliefertsein des Menschen an eine totalitäre Macht". Von radikaler Vereinfachung der äußeren Bildung, weitet er den spanischen Marktplatz zum Forum jedes ruchlosen Systems. In Farbe und Form suggestiv, zwingt er den Zuschauer zu innerer Beteiligung. Sein Hauptverdienst aber liegt, wie schon zu Anfang erwähnt, in der Übernahme dramaturgischer Funktion. Indem er in starr begrenzte Mauern, aus denen es kein Ausbrechen gibt, immer wieder auf das Mittelpunktsgeschehen des "Belagerungszustandes" hinweist, setzt er von außen die fehlende, das Ganze zusammenhaltende Ordnung. Schon beim Aufgehen des Vorhangs verkündet das Bühnenbild das Leitmotiv des Theaterabends. Trotzdem drängt es sich nicht in den Vordergrund. Wo das Schauspiel eine Lücke läßt, tritt es ein und schließt sie mit der Bildform.

DIFFERENZIERTE WERKDEUTUNG DURCH STILISTISCH-FORMALE ENTSPRECHUNG

Überblickt man das Bühnenbildschaffen Znamenaceks, so überrascht vor allem immer wieder die Vielfalt und Breite in seiner Gestaltung. Monumentale, von der Architektur beherrschte Räume stehen neben präziös verspielten, von der feinen Linie betonten; in wenigen Versatzstücken angedeutete, neben mehr realistisch ausgeführten. Alle Mittel und Stile, historische wie moderne, in seiner szenischen Kunst verwendend oder frei abwandelnd, erweist er sich als Künstler, der die Möglichkeiten der Bildgestaltung des Theaters voll auszuschöpfen versteht, der, die Freiheit der Wahl innerhalb dieser weit gesteckten Grenzen nutzend, den verschiedenen Dichtungen auch die völlig verschiedenen sich ihnen zuordnenden Bildentsprechungen setzt. Wie in eigener künstlerischer Verarbeitung die Annahme fremder Gestaltungsprinzipien nicht nur zur allgemein szenischen Bereicherung, sondern zugleich zu einer feinsinnig differenzierten Interpretation führt, beweisen die unten besprochenen Beispiele seiner Bühnenbilder zu "Die Ehe des Herrn Mississippi"

(Dürrenmatt) und "Kasimir und Karoline" (Horvath). Stets verbindet sich der Wandlungsfähigkeit Znamenaceks das Besondere seiner eigenen Idee.

Zu Dürrenmatts geistreich bitterer Komödie "Die Ehe des Herrn Mississippi" (Insz. Schweikart 26. 3. 52) entwirft Znamenacek ein Bühnenbild im vollendeten Surrealismus (S. Abb. 86).

Über den Stil seiner Aufführung schreibt Dürrenmatt im Vorwort: "Ein Zimmer dessen spätbürgerliche Pracht und Vergänglichkeit zu beschreiben nicht eben leicht sein wird: Aber da sich die Handlung in ihm abspielen wird, ausschließlich in ihm, ja, da gesagt werden darf, daß die folgenden Geschehnisse die Geschichte dieses Zimmers sind, soll die Beschreibung mit Gottes Hilfe gewagt sein. Denken wir uns also im Hintergrund zwei Riesenfenster, sich nach oben verbreiternd wie alles in diesem Raum, in welchem die Perspektive nach oben hin auseinander geht, reichlich irrsinnig, als befände man sich unten in einem Höllentrichter, als wäre der Raum oben für Riesen und unten für Zwerge gebaut - das gleiche Prinzip wäre auch für die Möbel zu verwenden: Doch darf trotz aller Phantasie die Bürgerlichkeit des Zimmers nicht verloren gehen, die ein für alle Male gesagt, nun eben etwas zum Himmel stinken sollte. Ebenso ist die Landschaft verwirrend, sehen wir durch das Fenster rechts das Geäst eines Apfelbaumes und dahinter irgendeine nordische Stadt mit einer gotischen Kathedrale, so links den Wipfel einer Zypresse und dahinter Teile einer südlichen Hafenstadt mit den Resten eines antiken Tempels, somit dem tiefblauen Meer als Hintergrund, das in diesen Gegenden ja nicht fehlen darf, ebensowenig wie die Kathedralen in den unsrigen. Nun gut! Zwischen den beiden Fenstern, aber nicht höher eine Standuhr, vielleicht eine gotische usw."

In dieser Beschreibung legt Dürrenmatt die grundsätzlichen Richtlinien zu einer Inszenierung fest. Zwar nicht den ganzen Vorwurf, aber die einzelnen Anregungen nimmt Znamenacek auf und baut sie in seinem Sinne verwendend, die Szene für das vielfältig geschichtete Spiel.

Wie in der Komödie die Spiele sich gegenseitig ablösen, von den Elementen des Kriminalstücks und der politischen Satire bis zur Rückblendetechnik des Films Gebrauch gemacht wird, die Figuren aus der Rolle fallen und als Tote noch sprechen, Verse inmitten der Prosa auftauchen, so mischen sich auch bei Znamenacek im Bild mehrere Stilelemente - Biedermeier und Louis Quatorze mit Neorealismus und Picasso - und verbinden sich zum blühenden Surrealismus. Im Durcheinander der Zeitstile findet die ausschweifende Theaterphantasie der Dichtung ihre Fortsetzung im Bühnenbild. In dünnen, weißen Holzrahmen stellt Znamenacek die durchsichtigen Wände des Zimmers, dessen "C

schichte im Laufe der Handlung offenbar wird", auf ein graues, etwas erhöhtes Spielpodium. Seine Fenster hängen in ebenfalls leeren, weißen Rahmen von der oberen Querleiste der Rückfront. Außerhalb des so umgrenzten Raumes setzt er zu beiden Seiten verschnörkelte Türen, ähnlich denen alter Patrizierhäuser. Sie führen rechts zur Küche und zum Ausgang, links zum Boudoir und Schlafzimmer, Räume, von denen Dürrenmatt sagt, daß sie "zwar verschiedene andere aber nicht wir betreten". Unmittelbar hinter das scharf umrissene Podium phantasiert er die völlig aus den Fugen geratene Umwelt. Aus magischem Dunkel erwachsen rechts in fotografischer Genauigkeit die knorrigen Stämme und flachen Laubdächer zweier Pinien. Hell erleuchtet heben sie sich ab von den überdimensionalen Umrissen der Querseite eines Bettes. In ihrem krönenden Knauf steckt auf langem Mast eine rote Fahne. Halbplastisch stellt sich daneben eine hohe, gotische Uhr - ein Zwitterwesen von Kirchen- und Standuhr. In die schmale Gasse, die zwischen ihr und dem Bettpfosten entsteht, zwängt sich eine kleine Gaslaterne. Doch nicht genug der einen Uhr, hängt hinter der Turmuhr, viereckig schwarz mit weißem Zifferblatt, noch eine weitere vom Schnürboden. Die Aufhebung jeglicher Zeit andeutend, zeigt sie im Gegensatz zu der Turmuhr, die auf $1/4$ vor 3 Uhr steht, auf $1/2$ 12 Uhr. Vom Bühnenboden führt eine graue Treppe rechts in den hellfarbigen Eingang der veristischen, gefärbten Hochhauskulissen auf dem Hintergrunprospekt. Weiter links schiebt sich dann wieder die übergroße Stirnseite eines Bettes dazwischen. Über ihren hölzernen Pfosten schwebt eine Kopie von Picassos "Portrait of a Lady" (1940). Bis zu ihrem Busen hin sichtbar, zieht sie den Blick auf sich, auf ihren plastisch gemalten, grotesken, tierhaften Leib 64). Jeglichen Sinn in Unsinn verkehrend, steht gleich hinter der durchsichtigen Wand des Zimmers die Kommode im Freien. Auf ihrem Rand, vor der lila getönten Silhouette des Bettes, sitzt eine weiße Taube. Die Seitenfront schließt die schwarze Kulisse eines riesenhaften Pianos. Um sein gedrechseltes Bein wächst ein dürrer Strauch aus der Leere. Im kunstvoll verzierten Kerzenhalter brennt eine Kerze in giftig grünem Licht.

Von allen Seiten dringt die verrückte Welt durch die durchlässigen Wände ins Zimmer. In festen, scharf gezeichneten Konturen beweist sie die unerbittliche Realität ihrer Phantastik, das Recht ihres Einspruchs. Doch ungeachtet dessen verharret das Zimmer mit Bidermeiertischen, Louis-Quatorze-Stühlen und Venus von Milo im Vordergrund in einer Spießigkeit, "die zum Himmel stinkt". Hinzu kommt eine detaillierte Beleuchtung. Gegen die klar herausgeholtten Umrisse des Zimmers erscheint der Hintergrund in magischem Dunkel. Nur einzelne Dinge sondern sich aus ihrer Umgebung und springen ins Auge. In grünlich phosphoreszierendem Licht

brennt die Kerze, grellgelb leuchten die Zifferblätter der Uhren. Von einer nicht sichtbaren Lampe von rechts angestrahlt, erhebt sich turmartig der Bettpfosten.

In der Form der ironischen und grotesken Allegorie stellt Dürrenmatt auf geistig-intellektuelle Art die Frage nach dem, was in der in das bloße Existieren abgerutschten Welt noch bleibt. Seine Figuren werden zu Ideen-trägern. Geleitet vom Intellekt, ergehen sie sich in dialektischen Auseinandersetzungen. "Was sie sagen, ist fesselnder, als was sie erleben." (M.M. Max Christian Feiler 28. 3. 52). Seiner Absicht den nötigen Nachdruck zu verleihen, hängt Dürrenmatt sie in die überhöhte Wirklichkeit einer Mord- und Intrigenhandlung.

Auch Znamenaceks Bildwelt ist "verrückt", hinausgerückt auf eine andere Ebene der Wirklichkeit. Die Dinge stehen in verrückten Beziehungen zu einander, doch bleiben sie zunächst als solche noch intakt. Erst in der zweiten Hälfte des Stückes, in der sich im Chaos alles gegeneinander kehrt und den Widersinn auf die Spitze treibt - Anastasia noch im Sterben den Meineid schwört, Mississippi verhaftet und von seiner eigenen Frau vergiftet wird, Saint-Claude den Tod durch Erschießung erleidet - wird auch diese letzte Ganzheit angetastet (S. Abb. 87). Eine nackte Mauer im Hintergrund verwandelt sich in eine Ruine. Vor den Fenstern verbiegen sich die Eisenstangen der Jalousien. Die Standuhr entblößt ihr Raderwerk. Die Dinge, die er zuerst nur aus ihren alten Ordnungen heraushob und isolierte, nun auch noch in sich auflösend und zerstückend, verkündet Znamenacek die hoffnungslose Lebensunfähigkeit dieser absurden Realität.

Im Surrealismus wählt er einen Stil, der sich Dürrenmatt innerlich zuordnet. Wie dieser in der Dichtung, bemühen sich die Surrealisten im Bereich der Bildenden Kunst um die Lösung des modernen Lebensproblems. Er verkörpert eine Welt, die, wie es im surrealistischen Manifest von Breton heißt, vom Gedanken diktiert, das Funktionieren des Gedankens ausdrücken will. "Er (der Surrealismus) strebt danach, endgültig alle anderen psychischen Mechanismen zu zerstören und sich an ihrer Stelle zur Lösung der hauptsächlichsten Lebensprobleme einzusetzen" 65).

Zugleich verbirgt sich hinter Bizarrerie aber auch Moralismus. Durch die Groteske scheint die bittere Erkenntnis, daß die Welt ohne Liebe und Gerechtigkeit ebenso dem Untergang geweiht ist wie eine Idee ohne Welt. Nach der ins Schauerliche übertreibenden aber doch zutiefst moralisierenden Art der Bänkelsänger demonstriert Dürrenmatt an Hand von herabrollenden Bildern die Geschehnisse. Gleich zu Anfang macht der erschossene Claude den Zuschauer mit den Personen des Stückes bekannt.

„Es geht um das nicht unbedenkliche Schicksal dreier Männer, dreier Narren, um es deutlicher zu sagen, um drei Don Quichotes (drei pathetische Brustbilder in riesigem Format, von links nach rechts Saint-Claude, Übellohe und Mississippi darstellend, die zwei äußeren schwarz umflort, senken sich von der Höhe herab und bleiben im Hintergrund in der Höhe schweben. Etwas später senkt sich zwischen Übellohe und Mississippi auch das Bild Anastasias herab" (S. Abb. 88). Selbst wichtige Teile der Handlung gehen allein aus der Erklärung solcher Illustrationen hervor. So verweilt Graf Übellohe von Zabernsee vor seinem Auftritt erst einige Zeit vor dem gemalten, in derben Abbildern die Situation schildernden Vorhang (S. Abb. 89). "Auf dieser Tafel, die heruntergelassen die Mitte der Bühne deckt, sehen wir, was sich am folgenden Tag und in der folgenden Nacht ereignete: Eine Zeitspanne, die wir überspringen. Die Lage des Staatsanwaltes ist wie erwartet ernst geworden: links oben von Ihnen aus gesehen - Straßenverkäufer, ein Extrablatt verteilend, das den Titel trägt: Der Staatsanwalt als Bordellportier, Rechts oben erleichtet der Ministerpräsident. In der Mitte Sainte-Claude als Redner bei den Gewerkschaften. Links unten eine wütende Menschenmenge mit Inschriften an den Stangen. Sie lesen: Tod dem dreihundertfünfzigfachen Massenmörder. Rechts Subjekte der Polizei, die in einer nächtlichen Szene das Haus des Staatsanwaltes beschützen, der Himmel ist mit Steinen besät, die gegen die Villa geworfen werden, sie nehmen sich wie Blumen auf einem roten Teppich aus." Immer wieder auf das Bild verweisend und darauf Bezug nehmend, erhebt Dürrenmatt das Bild als solches zum wesentlichen Element seines Handlungsablaufes. Das erzählende Bild schließt die Lücke des nicht Gestalteten. Überdies mahnt er in dieser Weise den Zuschauer ständig daran, daß alles nur ein Gleichnis und allein zu diesem Zwecke "in Szene gesetzt" ist. Als z. B. hinter der hochgehenden Tafel Anastasia und der sie küssende Minister sichtbar werden, eilt Mississippi hinzu und reißt sie wieder nach unten. Heftig stößt er hervor, daß das, was man eben gesehen, nur eine einzig unanständige Übertreibung sei, da sein Scharfsinn es sonst schon längst bemerkt hätte.

Den Demonstrationen einer Moritat entsprechend, malt Znamenacek diese Tafeln in groben aber sehr klaren Umrissen. Die bittere Realität der berichteten Fakten betonend, durch Groteske hindurch die unangenehme Wahrheit andeutend, setzt er symbolische Farbakzente, in harter Gegenständlichkeit die einzelnen Dinge herausstellend, ordnet er sie ein in den surrealistisch gestalteten Bühnenraum 66).

Im Stile Max Beckmanns, seinem kargen, harten, plastisch und zeichnerisch überpointierten Verismus, malt Wolfgang Znamenacek die riesenhaften Prospekte zum Volksstück "Kasimir und Karoline" von Ödon von Horvath (Insz. Hübner 7. 10. 52).

In grellen Farben und dicken schwarzen Konturen eröffnet er - dem häufige Szenenwechsel genügend - immer wieder neue Aspekte des Münchner Oktoberfestes.

In kurzen Anweisungen beschreibt Horvath seinen Schauplatz, z. B. den der 8. Szene: "Neben der Achterbahn, dort, wo die Oktoberfestwiese aufhört. Die Stelle liegt etwas abseits und ist nicht gut beleuchtet. Nämlich, es ist Nacht geworden, aber in der Ferne ist alles illuminiert."

Mit hell aufleuchtenden Lichtern, verschlungenen Kurven und dicken Balkenverstreubungen setzt Znamenacek diese Achterbahn giftgrün gegen einen intensiv blauen Himmel (S. Abb. 90). Rechts erhebt sich ein schreiend roter Laternenpfahl aus dem Dunkel. Über den Silhouetten der fernen Zelt-dächer hängt in der Höhe ein gelber Sichelmond. Praktikabel vor den Prospekt baut er die Treppe und ihr Podest, das zur gemalten Kasse führt. Doch trotz greller Buntheit und bewegter Linien bleibt alles in einer seltsam unnatürlichen Unbewegtheit. Selbst die Zuschauer, die herumlehnen, auf der Treppe stehen und den vorbeisausenden Wagen nachblicken, geben kein Lebenszeichen von sich. An Stelle des Statisten tritt die gleichgroße Puppe. Überall dort, wo in der Wirklichkeit das lebendige Gedränge von Verkäufern und Bummlern seinen Höhepunkt erreicht - vor den grell lila Masten des Hippodromzeltes, vor dem Tobogan, um die Hühnerbraterei und den Eisstand - ersetzt Znamenacek gemeinsam mit der Kostümbildnerin Liselotte Erler Menschen durch Panoptikumsfiguren, durch Gestalten, die in der Bewegung, mit erhobenem Maßkrug über das Geländer gebeugt oder mit dem Blick auf eine Schaubude, **erstarrt sind**.

Zur schauerlichen Orgie steigert Znamenacek die Lustbarkeit im Inneren des Bierzeltes (S. Abb. 91). Bis zum Bersten füllt er den Hintergrundprospekt mit Figuren, die schreien, torkeln, speien, raufen und schlafen. Doch aus ihren aufgerissenen Mündern entringt sich kein Laut, und aus ihren hohlen Augen fällt kein Blick. Noch schärfer wird dieser Gegensatz in der plastischen Nachbildung solcher Gestalten. In ihrem Äußeren den gemalten Figuren täuschend ähnlich, erweitern sie das Bild, um reale Holztische sitzend, über ihr Bier gebeugt, identifizieren sie sich mit lebenden Besuchern. Im Zwiespalt von Körperlichkeit und lebloser Starre, **erreicht der Widersinn seinen Höhepunkt**.

Schon in der Wahl dieser Ausdrucksform liegt Kritik. Gegenstände und

Figuren werden in mächtigem Volumen und harter Konturierung zum isolierten Formproblem. Bewußt aus ihrer Umwelt herausgestellt, wenden sie sich sezierend vor allem gegen diese. Mit Palette und Formstil Beckmanns übernimmt Znamenacek das damit verbundene Anliegen, den Hinweis auf die Schlechtigkeit und Gemeinheit der Menschen. Überdies nähert sich seine naive, den kürzesten Weg wählende Realistik der primitiven Dekorationskunst der Jahrmärkte. Die bunten Figuren ihrer Budenplakate verdichten sich zur Kritik an ihrem eigenen Bestand und darüber hinaus zur Kritik an jeder billigen Massenbelustigung überhaupt.

In der Kritik dieser Inszenierung heißt es im "Münchner Merkur" (Max Christian Feiler 7. 10. 52): "Es wird mit Kanonen auf Spatzen geschossen. . . Aber Hübner und Znamenacek veranstalten ein böses, ein bitteres Oktoberfest. Sie streuten in der Bierhalle, im Hippodrom mit vollen Händen Ratengift. Sie stellten an allen Ecken und Enden starre und zutiefst antifestliche Panoptikumsfiguren auf. Die Melancholie konnte sich nicht von der Heiterkeit erheben, und somit war der Angelpunkt des Stückes vertan." Zweifellos hat Christian Feiler recht, wenn er von einem bitteren Oktoberfest spricht. Znamenacek belädt seine "Wiesen"-Prospekte mit stark negativer Tendenz. Andererseits aber geht aus der Kritik hervor, daß auch die Regie das Volksstück in diese Richtung drängte. In ihrer Interpretation also waren Regie und Bühnenbild sich völlig einig, das aber heißt, daß das Bühnenbild, betrachtet man es objektiv, innerhalb dieser Inszenierung in seiner Ausführung nicht nur richtig, sondern meisterhaft ist.

Wie Znamenacek sich der Handschrift Beckmanns bedient, wie er gerade seine den Menschen und ihre Gewohnheiten kritisierenden typischen Gestaltungselemente annimmt und einsetzt, die Leere und Sinnlosigkeit eines Volksfestes anzuprangern, wie er nach dem im Bild angeschlagenen Thema in den plastischen Puppen äußeren Stil und innere Aussage weiterbildet, zeugt außer von großem Einfühlungsvermögen in das Schaffen dieses Malers vor allem erneut von der souveränen Beherrschung der Mittel einer differenzierten Szenenkunst 67).

Ein völlig anderes Gesicht wieder zeigen Znamenaceks Bühnenbilder zu den Kinderstücken. Innerhalb seiner vielseitigen Interpretationsmöglichkeiten einen eigenen Raum einnehmend, bedürfen sie besonderer Betrachtung. Während er in den beiden vorher besprochenen Beispielen sich verschiedene Stile zu eigen macht, ja die Handschrift eines speziellen Malers annimmt, paßt er sich hier neben der der Erwachsenen vor allem der kindlichen Phantasie an. So unterschiedlich wie der Geist der Theaterstücke

sind die Mittel seiner optischen Darstellung.

So schildern die Entwürfe zu Erich Kästners "Pünktchen und Anton" 68) gleich einem bunten Bilderbuch die Welt der beiden Kinder, den strengen Korridor der Schule, das lustige Kinderzimmer, das Eßzimmer von Direktor Pogge, die ärmliche Küche von Frau Gast, den Laden von Friseur Habekuß, das Restaurant von Herrn Sommerlatte und die nächtliche Weidendammer Brücke. Wie Kästner im Text, demonstriert Znamenacek im Bild mit dem Zeigefinger: das ist das Eßzimmer bei Pogges (S. Abb. 92). Es ist das Eßzimmer eines Spazierstockfabrikanten, der viel Geld verdient und sich eine Wohnung am Reichstagsufer leisten kann, eine Wohnung, die aus zehn Zimmern besteht und so groß ist, daß Pünktchen, "wenn sie nach dem Essen ins Kinderzimmer zurückkommt, schon wieder Hunger hat". Alles, was den Reichtum Pogges ausmacht, ist auf diesem Prospekt zu sehen. Vor einer blaßroten Tapete mit dunkelroten Blumenstäuben steht ein mächtiges, schwarzes Buffet. Hinter seinen runden Scheiben sieht man viele Gläser, kleine, große, runde und schmale, und kostbares, gezacktes Kristall. Auf dem Buffettabsatz thronen eine geschwungene Schüssel mit vielen bunten Früchten und zwei zierlichen Kannen. Aber Pogges besitzen noch viel mehr. Sie haben eine sehr schöne, schwarze Standuhr, einen protzigen Kronleuchter, eine große Palme und viele goldgerahmte Bilder. Ganz anders sieht es dagegen bei Anton aus. Die Wände sind schief, und der kleine Küchenschrank ist vor Alter ganz runzlig und verzogen. Auf dem schwarzen Kohlenherd summt der Teekessel. So arm sind die Gasts, daß sogar Bett und Nachttisch in die Küche gerückt worden sind. Nichts ist so schön bunt wie bei Pogges. Grau und schwarz sind die Wände und die schiefen Möbel.

Znamenacek sieht und gestaltet die Welt der Erwachsenen aus dem Blickwinkel der Kinder. Er überhöht das, was in der Erzählung Bedeutung hat, den Prunk bei Pogges und die Ärmlichkeit bei Gasts, die Strenge und Kahlheit des Schulhauses und die Freundlichkeit des Kinderzimmers. In kindlicher Manier malt er die Gegenstände in platter Zweidimensionalität. In der schüchternen, sich erstmals mit dem Problem "Raum" auseinandersetzenden Perspektivik des Kindes erzählt er von der Winkligkeit in Antons Küche. Halb von vorn und halb von der Seite gesehen, schieben sich die Wände merkwürdig ineinander (S. Abb. 93). Trotz ihrer Linearität aber wird das Wollen, winkligen Raum zu schildern, bewußt. Das Kind verlangt keine naturalistische Richtigkeit, für es vermögen die Dinge schon aus ihren Umrissen heraus zu leben. Weniger gern allerdings verzichtet es auf Vollständigkeit. Wie es alles sieht und aufnimmt, will es auch in den Abbildern die Vielfalt der es interessierenden Gegenstände. Die Mohrrüben am

Fenster der Küche, der Laubfrosch im Glas, der Kohleneimer, die Rührlöffel an der Wand, die Äpfel in der Schale und die Gläser im Schrank sind wichtig. Sie müssen nicht richtig, aber sie müssen da sein.

Darüber hinaus ist die Welt des Kindes bunt. Aus Freude an der reinen Farbe setzt es, wenn es malt, alle Töne unbedenklich nebeneinander. In seinem Frisiersalon, den er ins Souterrain verlegt, tut Znamenacek das gleiche (S. Abb. 94). Eine farbige Fläche steht neben der anderen. Ein Violett der Wand steht neben dem Grau und dem Grün des Fensterbogens. Gleich hinter dem Schrank mit den weißen Näpfen schiebt sich eine braune Ecke in ein graugelbes Feld mit olivgrünen Streifen. In den schräg hängenden Spiegeln glänzen dunkelrot die Poster der Frisierstühle (69). Vor einer graubraunen Fläche erhebt sich die Silhouette eines blauen Kanoneno-fens und stößt ihr vielfach gewundenes Ofenrohr in eine von oben hereinhängende rosa Reklametüte mit intensiv blauem Rand. Ein dicker schwarzer Pfeil weist zur näheren Erklärung der Inschrift "Hier werden Haare geschnitten" nach unten. Grau mit blauer Zeichnung sitzen vor einer hellblauen und einer braunen Fläche die scharfen Umrisse des Kassentisches. Weiß mit vielen Stöpseln hängt darüber eine Dauerwellenhaube. In der oberen Ecke preist ein grünes Plakat die Vorteile von Dralles Haarwasser.

Die einzelnen Farben sind die der Kinder, wie jedoch Znamenacek sie in kleinen und großen Flächen miteinander kombiniert und gegeneinander montiert, sie auf den Eindruck "Friseur" und "Kosmetik" abstimmt, zeigt die künstlerische Selbstverständlichkeit des darüber stehenden Erwachsenen. Von der naiven Darstellungsweise ausgehend, betont er immer wieder das rein Bildhafte. Sie auf eine Moderne transponierend, setzt er ihr Unbewußtes bewußt ein, verdichtet sie so - Naivität als Ziel setzend - zu einer Kunstform. Auf die kindliche Darstellung pflanzt er durch seine Art der Einzelausführung die leise Ironie des Erwachsenen. Im absichtlich Gesetzten verbirgt er nicht die leise moralisierende Tendenz. So liegt z. B. im verschnörkelten, überladenen Jugendstil des protzigen Speisezimmers oder in dem mit künstlichen Papierröschen geschmückten Lokal Sommerlattes belächelnde Kritik. Trotzdem aber bleibt die Liebenswürdigkeit der Umwelt intakt. Nichts wirklich Böses vermag einzudringen. Selbst die Berliner Nacht auf der Weidendammer Brücke birgt mit ihren vielen, bunten Lichtreklamen, den flackernden Buchstaben und den sich drehenden Rädern nur das reizvolle Abenteuer. Sie zeigt sich den Kindern ohne die geringste Spur von Unheimlichkeit.

Wie die Geschichte Kästners spricht das Bühnenbild in seiner Doppelbedeutung von kindhafter Welt und pädagogischem Raum, von Demonstration und Wertung,

zu beiden, den Kindern und den Erwachsenen. Die witzigen Einfälle jedoch das Schnauzerl und die Beine der Passanten vor dem Kellerfenster des Fri-seurs Habekuß oder die Hampelmänner und Hampelfrauen auf der Kinder-zimmertapete bereiten nichts als reines Vergnügen. (S. Abb. 95 u. 96.)

Ganz in den Bereich der kindlichen Vorstellungswelt hineingenommen sind dagegen die Bühnenbilder zu Barries "Peter Pan" (Insz. Hübner, Brunnen-hoftheater 23. 4. 52) 70).

In der Durchführung noch naiver und bunter, vor allem aber in plastischer Gestaltung greifbarer, verwandelt Znamenacek den Bühnenraum in die Wunsch- und Traumwelt der Jungen und Mädchen. Während er in "Pünkt-chen und Anton" auf Prospekte beschränkt, humorvoll illustriert, versetzt er jetzt in das Wunderland selber; die Erwachsenenwelt, die dort immer eine gewisse Rolle spielt, bleibt hier verbannt.

So selbstverständlich wie der Ansager von diesem Land plaudert, wird es optisch sichtbar, ersteht es in grellen Malkastenfarben und einfachen Formen in phantastischer Vielfalt, ein Märchenreich, in dem nichts unmög-lich ist, wo Sonne und Mond gleichzeitig scheinen, wo über den Büschen der Sommer lacht, während der Fluß unter der Schneedecke ächzt. So hocken Peter Pan und seine Jungen in ihrem Haus unter der Erde, einem rechteckigen Höhleneinschnitt, in dem man auf bunten Kürbissen sitzt und an einem Baumstumpf zu Abend ißt und durch dessen braune Decke sich die bleichen Würzelchen auf dem Waldboden wachsender Pflanzen strecken. Durch dunkle Löcher hohler Bäume müssen sie hindurchkrabbeln, wenn sie hinauswollen, nach oben, wo unter mächtigen Bäumen neben dem dicken Fliegenpilz, der ihnen als Schornstein dient, ihre Freunde, die In-dianer, sie gegen ihre Feinde, die Seeräuber, bewachen. In ebenso far-benfrohen wie phantasievollen Kostümen gliedern sich die kindlichen Ak-teure in dieses so entzückend gestaltete Märchenland, vollenden sie es - es als das ihre in Besitz nehmend - zu einer der Vorstellung der Erwach-senen verlorengegangenen Wirklichkeit 71).

Mit der gleichen Leichtigkeit gestaltet Znamenacek den surrealistischen wie den grotesk veristischen und den kindlich naiven Raum (um nur bei den drei ausgewählten Beispielen zu bleiben). Bis in die äußere Form sei-ner Szenengestaltung dem Wesen der Dichtung entsprechend, gewinnt er neben dem Reiz des Besonderen, dem reinen Vergnügen an so subtil ge-setztem, auch formal dem Werk sich zueignenden Äquivalent an Inten-sität der Aussage.

DAS KOSTÜM ALS MITTEL ZUR WERKINTERPRETATION

Ein ebenso unabtrennbarer wie wichtiger Teil der Arbeiten Znamenaceks für das Theater sind seine Entwürfe für Kostüme. Da er weiß, daß ein Bühnenbild sich erst im Zusammenwirken mit der Figurine vollendet, entwirft Znamenacek auch sie - wenn es ihm auf eine streng stilistisch einheitliche Wechselwirkung oder einen besonderen Effekt ankommt - zum großen Teil selbst. Wie die der Bühnenräume, so zeugt auch ihre Erfindung von einer unendlichen Phantasie und großen künstlerischen Breite. Das streng realistische oder historische Gewand bleibt in jedem Fall nur äußeres Vorbild. Frei abgewandelt, betonen Farbe und Schnitt vor allem seine Bedeutung im Spiel. Um diese Bedeutung aber hervorzuheben, ist ihm jedes Mittel recht. So benutzt Znamenacek für die Kostüme der vom Spielleiter bewußt als Figuren eingeführten Schauspieler in "Das Abgründige in Herrn Gerstenberg" groben Nessel, den er mit starken Farben bespritzt. Die Gesichter, die ja in diesem Spiel keine Identifizierung mit der gespielten Rolle ausdrücken sollen, bedeckt er mit einem maskenhaften Schminkbelag. Damit aber erreicht er dreierlei, er unterstreicht ganz allgemein den Vorgang des "Nur-Schauspiels", er charakterisiert in Farbenzusammenstellungen und Machart das Wesen der Figuren (gut, böse, geizig usw.), und er bringt in das auf Graubraun beschränkte Bühnenbild den für den "Schauprozeß" als solchen wichtigen farbigen Akzent. Um der beabsichtigten Wirkung willen gibt Znamenacek auch in "Hoffmanns Erzählungen" genaue Vorschriften bis in die Einzelheiten der Schminktechnik, fügt er z. B. zu dem ohnehin schon grotesk-ironischen Kostüm der bei Spalanzani geladenen Gäste schwarz gemalte Dreiecke auf beiden Wangen (S. Abb. 119, 120, 121). Um das Typische herauszuheben, bildet er überlebenswahr. So versieht er in "Dantons Tod" durch flatternde Schleifen, hohe Absätze und weiße Strümpfe St. Just mit geckenhafter Eitelkeit, Robespierre dagegen durch ein streng-geschnittenes, dunkles Gewand mit kalter Unheimlichkeit. Lucile wiederum durch ein weichfallendes graublaues Kleid mit zarter Anmut. Auch im Drama mit weitgehend historischem Hintergrund tritt das Realistisch-Geschichtliche hinter der in der Dichtung entstehenden Eigenwelt zurück. Im Gegensatz zum wirklichen Leben wird das Kleid vor allem zum Ausdruck der Anlagen und des Schicksals seines Trägers.

Lediglich auf die Wirkungen des Lustspiels zielend, präsentieren sich dagegen die Gewänder zu "Ende gut, alles gut" (Shakespeare). Eigenwillig das

historische Schema ins Moderne transponierend, bedient sich Znamenacek, naive Vorstellung mit raffinierter Absicht mischend, aller Stilelemente.

Wie die Dichtung auf die Ebene einer modernen Allegorie erhoben, haftet den Figurinen zu Camus' "Belagerungszustand" einmal eine übermenschliche und überzeitliche Glätte, zum anderen eine gefährliche, unmittelbare Bedrohung. Indem er die Uniform zum Ausgangspunkt seiner Schnittform wählt und diese im Sinne der modernen Plakatmalerei auf eine große, einfach-symbolische Form und wenige typische Farben stilisiert, erreicht Znamenacek eine unheimliche Doppelwirkung (S. Abb. 122, 123, 124, 125).

Einen überraschenden Reichtum an subtil abgewandelten Farbtönen und phantastischen Einfällen zeigt Znamenacek in den zahlreichen Kostümen zu "Don Juan oder die Liebe zur Geometrie" (Max Frisch). Wie die Komödie Werte und Traditionen in Frage stellend, werden sie in grotesken Übertreibungen zur Persiflage der Mode überhaupt. In immer wieder neuen, überaus virtuos konstruierten, in den seltsamsten Farben schillernden Roben erscheinen die von dem Pseudo-Don-Juan geliebten Damen. Halb gelb und halb blaurot, die Brust durch schwarze Kreise betont, teils kariert und teils gestreift präsentiert sich das Kleid Mirandas im Freudenhaus (S. Abb. 126); weiß und unzählige Male auf die verschiedenste Art gerafft, mit Klunkern und Fransen verziert, das Brautkleid (S. Abb. 127); sehr blau, schwarz und weiß, im Schnitt an die Kleider der Damen in Mittelalter und Renaissance erinnernd, das Abendkleid, das sie nach ihrer Wandlung zur Großen Dame trägt (S. Abb. 128). Die Gesichter verhüllt Znamenacek - ihre Nebensächlichkeit in dieser intellektuell-spöttischen Auseinandersetzung betonend - mit mächtigen Kopfputzen und skurrilen Schleiervorhängen. Jeder Zoll ein Aesthet, ersteht Don Juan (S. Abb. 129). Glänzendes Weiß und reiche Verschnörkelungen entsprechen seiner inneren Situation des widerwillig Verführten und im Grunde Schuldlosen. Dagegen zeigt sein Diener Leporello in grauen, ausgefransten Hosen, rotem Kopftuch und rotgefleckter, kurzer Jacke Reminiszenzen an sein urwüchsiges historisches Vorbild (S. Abb. 130). Die künstlerische Freiheit des Bühnen- und Kostümbildners in ihrem ganzen Umfange nützend, spiegelt Znamenacek den kritischen Geist dieses Stückes bis in das sich betont von der Realität absondernde Kostümgebilde.

Schon die Wahl des Papiers für den Entwurf, seine Farbe und seine Materialbeschaffenheit gewinnt bei Znamenacek Bedeutung. Papier ist ihm nicht Mittel zum Zweck, sondern ein in seine Komposition sinnvoll miteinbezogener Hintergrund. So entwirft er z. B. die Figurinen zu "Hoffmanns Erzählungen" und zu "Don Juan" grellfarbig auf schwarzem Papier, die Figurinen zum "Belagerungszustand" auf violetter und die zur "Irren von Chailot"

auf weißgelblichem Ingrespapier. Ebenso dem Dargestellten entsprechend ist die Form seiner Ausführung, der leichte Federstrich, das Aquarell oder das pastose Gouache. In wenigen Konturen umreißt er die Gestalt und ihre typische Haltung, auch im Entwurf vermag er das Kostüm nicht von seinem Träger zu isolieren. Er bildet niemals das Kostüm des Kloakenreinigers (S. Abb. 131) oder des Händlers (S. Abb. 132), sondern immer den Kloakenreiniger und den Händler in der selbstverständlichen Lässigkeit ihrer Bühnenwirklichkeit ("Irre von Chaillot"). Er geht sogar so weit, daß er, in dem Kostüm und der Rolle den betreffenden ihm bekannten Schauspieler sehend, das Typische seiner Person in die Skizze miteinfließt. So erkennt man, obwohl das für das Kostüm Unwesentliche fehlt, das Gesicht leer bleibt, in der Figurine der Pest unschwer den Schauspieler Seyfert. Wie sehr Znamenacek auch die letzte Figurine vor allem aus dem Zusammenhang mit dem Bühnenbild und der Inszenierung begreift, wird augenscheinlich in seinen Entwürfen zu "Woyzek". Hier wird sie von vornherein ein Element der Bühnenbildkomposition. Erst durch sie erhält diese ihr Gleichgewicht und ihre Vollendung.

Erneut erweist sich Znamenacek als ein Mann des Theaters, dem es in erster Linie um die Gesamtwirkung geht. Entwirft er die Kostüme nicht selbst, so bemüht er sich um eine eingehende Verständigung und Zusammenarbeit mit der Kostümbildnerin (in den sieben Jahren seiner Tätigkeit an den Kamerspielen arbeitet er oft mit Frau Liselotte Erler, seit 1950 auch häufig mit seiner Assistentin Frau Elisabeth Urbancic). Wie seinem Bühnenbildschaffen haftet auch seiner Figurine trotz aller Vielfältigkeit ihrer Erscheinungsform stets das Besondere. Wie das Bühnenbild wird auch sie zum Träger des geistigen Gehaltes einer Dichtung, der Atmosphäre im allgemeinen und der ihr zugeordneten Rolle im besonderen. Immer aber bleibt sie bewußt Kostüm für das Theater.

TEIL III:

GASTBÜHNENBILDNER FÜR OPER, BALETT
UND FILM

DER AUSSAGERAUM ALS ENTSCHEIDENDES GESTALTUNGSELEMENT IN OPER UND BALLETT

Zunächst in Düsseldorf (1946), dann in München (1951) und Frankfurt entwirft Znamenacek neben seiner Tätigkeit am Schauspiel auch Bühnenbilder für die Oper.

Wie für die Sprechbühne setzt sich auch für die Bühne der Oper seit Beginn des 20. Jahrhunderts eine dem einzelnen Werk gerecht werdende Szenengestaltung immer mehr durch. Den entscheidenden Anstoß gab Richard Wagner, indem er - wie schon im historischen Überblick betont - die Oper völlig dramatisierte und in ein bewegliches Schauspiel verwandelte, das sich zugleich aus dichterischen und musikalischen Themen zusammensetzte. Er erkannte theoretisch richtig, daß die Musik keinen starren Hintergrund duldet, sondern im Gegenteil das Bewegliche und Ätherische fordert. In der Praxis aber blieb er bei dem Illusionismus alter Dekorationsmalerei. Die praktische Konsequenz zieht Adolphe Appia. Von der Bewegung als Grundelement ausgehend, errichtet er den der Musik sich zueignenden Ausdrucksraum. Radikale Experimente jedoch, die sich der Szene des Schauspiels bemächtigen, haben sich auf der Bühne der Oper nicht durchgesetzt. Dabei hat es an ernsthaften Versuchen nicht gefehlt. Moholy Nagy z. B. bemüht sich unter Verzicht auf die Handlung als Individualgeschehen um die Sichtbarmachung der reinen Aktion allein aus dem Material, aus Volumen und Raum. Er erstrebt einen bildkünstlerischen Ausdruck, der völlig dem Geist der Zeit entspricht 72). In diesem Sinne inszeniert er in der Krolloper "Hoffmanns Erzählungen" (1928). Doch die abstrakte, vom Intellekt her konzipierte Konstruktion, die sich auf der "Piscatorszene" bewährte, führt auf der Opernbühne zu einem völligen Mißverständnis. Schon 1930 kehrt Nagy mit seinen Bühnenbildern zu "Madame Butterfly" (Berlin) freiwillig zur

den Tradition der Landschaftsvorstellung zurück 73). Der Grund des Scheiterns über all dieser Experimente liegt nicht zuletzt darin, daß übersehen wird, daß man beim Hören und Sehen einer Oper zunächst unwillkürlich im Zeitstilder epoche, in der sich ihre Handlung begibt, zu denken beginnt, so daß eine absolute, alles andere negierende Gegenwart dem zuwiderlaufen muß 74). Schon weil ihre Welt, die sich aus der Musik aufbaut, unwirklicher ist als die des Dramas, hält die Oper in stärkerem Maße an der Tradition fest, verlangt sie einen faßbaren bildhaften Sinn. Farbe und Raum haben die Aussage der Musik nicht nur zu spiegeln und zu unterstreichen, sondern auch zu konkretisieren. Wie für das Ganze der Inszenierung ist auch für das Bühnenbild der musikalische Rhythmus die Grundlage zur Formwerdung. In seinem "Grundriß der Theaterwissenschaft" schreibt Artur Kutscher: "Jedenfalls darf die Oper wegen der entscheidenden Macht ihres Rhythmus noch weniger ein ruhendes Bühnenbild haben als das Drama. Der Rhythmus soll auf dem Theater und im Bilde sichtbar werden und deshalb gilt es, mit der Phantasie des bildenden Künstlers eine szenische Umwelt aus dem Geiste der Musik, aus dem Melos des Tons zu schaffen, ... andeutend, grundierend und gerade dadurch beweglich 75)." Noch mehr als das Wort im klassischen Drama erfordert die Musik vor allem einen Raum, den sie erfüllen kann, einen Raum, der sowohl einen sinnvoll umfassenden Rahmen, als auch eine geistige Werkaussage bietet 76). Auch in der äußeren Erscheinung des Bühnenbildes muß das Besondere, das die Oper vom Sprechtheater unterscheidet, hervorgehoben werden, muß ihrer unnaturalistischen, künstlerischen Gestalt der bewußt künstlich gebildete Raum entsprechen.

Wie bis in jede einzelne seiner Formen und Farben Znamenacek sich gerade um diesen aus der Musik heraus gestalteten Eigenraum bemüht, wie er wiederum in der Beschränkung auf fast leere, hohe Räume die Intensität einer Aussage steigert, zeigen aufs deutlichste seine Entwürfe zu "Hoffmanns Erzählungen"

(Jaques Offenbach) in Düsseldorf und München (Insz. Werner Jacob, Düsseldorf 1946, Insz. Georg Hartmann, München 1951).

Vergleicht man diese beiden Bühnenbildzyklen, die sich in der Grundkonzeption sehr ähnlich sind, so fällt zunächst auf, daß in den Münchner Bildern das präzise, schildernde Detail einer großen Raumwirkung zuliebe fast gänzlich zurücktritt, daß noch mehr alles auf das Mittelpunktgeschehen konzentriert wird. Während der "Luthersche Weinkeller" in Düsseldorf im Zurückweichen der hinteren Wand den phantastischen Ausblick auf die Häusersilhouetten einer ächtlichen, zerstörten Stadt öffnet (Znamenacek versucht, indem er die Ruinen Berlins zum Vorwurf nimmt, das realistische Vorspiel in die unmittelbare Nachkriegszeit zu verlegen) (S. Abb. 97), bleibt er in München, umgeben von

einem festen Mauergewölbe, streng geschlossen (S. Abb. 98). Das reale Geschehen der Rahmenhandlung, das sich bewußt von der traumhaften Erzählung der Mittelakte absetzt, wird hier auch im Äußeren eines festgefügtten Baues unterstrichen. Wie die Handlung der Oper setzt das Bühnenbild zu Vorspiel und Nachspiel die in der Wirklichkeit verankerten Gegenpole. An zwei langen, schmalen, senkrecht in die Tiefe des Gewölbes verlaufenden Tischen lärmten die Studenten. Hörner im Orchester unterstreichen ihre "Deutsche Studentenromantik". Über der hohen Wendeltreppe rechts spendet eine herabhängende Laterne spärliches Licht. Links, abseits von der Gesellschaft, sitzt einsam, seiner Stellung als böser Gegenspieler gemäß, vor einem Faß Rat Lindorf. Doch auch durch realistische Formen scheint das eigentümliche Zwielicht der Grundstimmung. Wie die Moll-Tonart, die selbst der hüpfenden Melodie des Liedes von "Klein Zack" das ganz Unbeschwerte nimmt, deuten die in grünlich irisierendem Licht leuchtenden, auf Regalen im Hintergrund aufgereihten Weinflaschen und die im Dämmer unruhig flackernden Kerzen der Leuchter auf ein kommendes spukhaft phantastisches Ereignis.

Der erste Teil der gleichsam wie im Traum Bild werdenden Erzählung Hoffmanns gilt seiner Liebe zur Puppe Olympia. Diesen bizarren wie abgründigen Bereich des Physikers Spalanzani und der von ihm gebauten Marionette begrenzt Znamenacek in seinem Entwurf für Düsseldorf mit zwei schnurgeraden Stuhl- und Leuchterreihen, die an scheinhaften Wänden entlang spitzwinklig in die Tiefe laufen, auf einen in der Ferne gründlich schimmernden Eingang zu, den ein spinnwebzartes Gebilde aus kompliziert ineinander verzahnten großen und kleinen Rädern in konzentrischen Kreisen umrahmt (S. Abb. 99). Ein lilafarbener, bombastisch mit Fransen und Troddeln verzierter Vorhang gibt dem Bild den oberen Abschluß und setzt die farbige Entsprechung zu den lila gepolsterten Stühlen. In rötlichem Schimmer, in die Wand miteinbezogen, liegt rechts das physikalische Kabinett der Puppe Olympia. In kühler Farbbigkeit und überfeinem Linienspiel spiegelt und ironisiert dieser Raum die rationalistische Welt der Naturwissenschaft und ihre hochmütige Verstiegtheit. Wie die Cochinelle gleich zu Beginn des Aktes in seinem Couplet mit stotternder Stimme besingt, Virtuos aber seelenlos wie die italienische Koloraturarie Olympias wird er zum spezifischen Bereich der automatisierten Puppe. Das Münchener Bild dagegen rückt das hinter dieser wissenschaftlich-technischen Perfektion stehende Magische mehr in den Vordergrund. Durch die Bogen einer hohen, zweistöckigen Barockmauer von dämonischem Rot schließt giftgrün Coppelius, der die Fäden dieses zweifelhaften Spieles in Händen hält. Wie eine verängstigte Herde stehen im leeren Raum zu einem Haufen zusammengedrängt die dünnbeinigen Rohrstühle. Aus abwechselnd braun und dumpf

roten Rhombenformen gliedern sich die Wände. Links windet sich um eine grüne Stange eine Wendeltreppe. Rechts baut sich, ohne organischen Bezug zum Ballsaal für sich allein dastehend, aus durchsichtigen Schleiertvorhängen - ein krönender, goldener Hahn und ein Kugelgebilde unterstreichen seine physikalisch-experimentelle Bestimmung - das Viereck des Kabinetts der Olympia. Tauschend lebensecht und doch in lebloser Starre sitzt sie völlig isoliert im Schaukasten, das Wunderwerk einer Technik demonstrierend, die es "so herrlich weit gebracht hat". In der Höhe schwingen sich in weitem Kreis aus Kugeln zusammengesetzte Pyramidenmodelle durch die oberen Bogenfenster. Vier mächtige Gaskronleuchter sorgen für festliche Helle. Beherrschend in der Weite des Raumes aber ist die hohe, rote Barockwand. Sie vermittelt einmal den rein äußeren Eindruck eines stolzen, kalten Prunkes, einer der Schönheit der Angebeteten ebenbürtigen Umgebung - wie er sich Hoffmann durch die Wunderbrille bietet -, zum anderen weitet sie sich in ihrem intensiven Rot zum Symbol der dämonischen, in Coppelius verkörperten, alle gefühlsmäßigen Bindungen verhöhrenden und zerstörenden Macht, wird sie dem mit preziösem Geigenspiel beginnenden und grotesk endendem Tanz mit der Puppe zum spukhaften Hintergrund. In der Beschränkung auf die Aussage des Raumes und der treffend symbolischen Farbe gewinnt das Münchner Bühnenbild in seiner Wirkung an Intensität.

Aus der zwar gespenstischen doch kühlen Sphäre Spalanzanis führt der zweite Teil der Erzählung in die sinnlich-erotische Guilettas. (Znamenacek greift hier im wesentlichen auf seine Düsseldorfer Konzeption zurück, schafft lediglich größeren Raum und bildet Einzelheiten noch prachtvoller). In schlanken Säulen und zierlichen Balkons, hohen, gegliederten Palazzofronten, in einer weiten, flachen, von den sachte sich wiegenden Wellen des Kanals umspülten Terrasse, in einer sanft gebogenen zum Anlegeplatz hinabführenden Brücke gewinnen die dunklen, schmeichelnden, sehnsuchtsvollen Töne der Barkarole optische Gestalt (S. Abb. 100). Schwer wie überreife Trauben hängen die aus vielen prächtigen Zylindern zusammengesetzten Lüster herab. Leicht und lautlos gleiten die schmal gebogenen Gondeln vorbei an einsam aus dem Wasser ragenden Pfählen. Dunkel stehen in der Ferne die schmalen Haussilhouetten gegen den im Mondglanz schimmernden Himmel. Voll phantastischer, üppiger Schönheit ordnen sich die Farbtöne und Schmuckformen zur "süße Lust" verheißenden Liebesnacht Guilettas. Voll gefährlich betörender Schwüle mischt sich in sie das Dämonische Dappertutos, des ewigen Gegenspielers, der Begehrtheit nur weckt, um durch sie zu verderben. Auf bunten seidenen Decken und Kissen, überflutet von dem grünlichen Licht ihres Palasteingangs, lagert mit ihrer Gesellschaft die schöne Kurtisane. Vor in tiefem Violett verhängten

Fenstern erhebt sich die schwarze Gestalt Dappertutos mit dem weiten blau-rot violetten Mantel und fordert in der dämonischen Spiegelarie - sie bildet den musikalischen Mittelpunkt der Szene - Hoffmanns Schatten. Prächtig verziert und in den Mittelpunkt des Bildes gesetzt, entspricht ihr der Spiegel, ihr Werkzeug. Alle Augen auf sich ziehend, weist er auf seine zentrale Bedeutung als "Seelenfänger". Geleitet von der immer wieder in der einschmeichelnden Melodie der Barkarole aufklingenden Atmosphäre verdichtet Znamenacek seine prunkvollen Fassaden und sinnbetörenden Farben zu einem nur in ihrer äußeren Gestalt an das Vorbild Venedigs erinnernden phantastischen Traumwelt gefährlich süßer Verlockung. Wie die Oper, die im Verlust des Spiegelbildes - der nicht nur in der Arie beklagt, sondern sogar in deutlich sichtbarer Weise zur Illusion gemacht wird - im Mythisch-Romantischen schweigt, stimmt auch das Bühnenbild zu illusionistischer Berausung und Verzauberung der Sinne.

Vergleicht man die Entwürfe zum dritten Teil der Erzählung, so stellt man fest, daß hier noch mehr der Raum zum entscheidenden Aussageelement wird. Noch konsequenter als in "Luthers Weinkeller" und der "Physikalischen Kabinett" von jedem schmückenden Detail befreit, spiegelt und konkretisiert allein seine Gestalt den Geist der Musik. Während das Düsseldorfer Bühnenbild dem Zimmer Krespels in seiner kühlen blaugrauen Pastellfarbigkeit noch eine sparsame, seine Bestimmung als Wohnraum eines Musikers unterstreichende Ausstattung läßt - winklig gebaut, mit geblümter Tapete gliedert es sich in die Zeit des Biedermeier, spitzengardinenverhängte Fenster, ein zarter Paravent, eine schwindsüchtige Standuhr, eine Fächerpalme, eine schwächliche Ballustrade vor dem Spinett schildern die rührend gehütete Häuslichkeit, werden zum Sinnbild eines zerbrechlichen Glücks (S. Abb. 101) - entledigt sich das Münchner Bühnenbild jeglicher Intimität. Karg und weit öffnet sich der Raum (S. Abb. 102). In zwingender Perspektivik streben die hohen Wände in der Tiefe zusammen und geben den Blick frei auf eine schmale, mit einer Tür versehene Rückwand. Einsam steht in der Mitte des Vordergrundes, symbolisch für Antonias gefährlichen Hang zur Musik, das Spinett. Ein **breitet**, durch die herabgezogenen Jalousien eines hohen Fensters an der rechten Wand fallender Lichtstrahl hebt es aus dem matten rötlich-violetten Dämmer seiner Umgebung heraus. Aus dem Zusammenhang einer Einrichtung gelöst und vereinzelt in den Raum gesetzt, weist jeder Gegenstand auf seine Bedeutung im Ablauf der Handlung. Von Palmentöpfen umrahmt, auf hohem Podest, steht die Büste der toten Mutter, deren Stimme, von Doktor Mirakel beschworen, Antonia zum todbringenden Gesang auffordert. In tiefem Schlagschatten und dicht an die Rampe gesetzt, wird ein altersschwacher Lehnstuhl unter dem zwingend suggestiven Gegenspiel des teuflischen Arztes zur unheimlichen Stätte eines übernatürlichen

Todes. Hilflos verloren lehnt an der linken Längswand - diese durch seine Winzigkeit noch verlängernd - ein schmales Sofa. Von blasser nebliger Farbigkeit, Violett- und Grautönen, wird dieses Empirezimmer zum Schicksalsraum der todgeweihten Antonia, von endloser Weite und kahler auswegloser Abgeschlossenheit zugleich, zum magischen Umkreis des die menschliche Bindung gewaltsam zerstörenden Doktor Mirakel. Spukhaft erwachsen aus dem Schatten die Töne der Geige Mirakels und verwandeln den Raum in ein Gefängnis düsterer Bedrohung.

Die optische Verdeutlichung der in dieser Oper mit der schmerzlichen Tragik eng verflochtenen Ironie und immer wieder hervorbrechenden Groteske (im 1. Bild tritt der stotternde Diener Cochenille auf, im 3. Bild bringt der taube Franz kurze Aufheiterung durch komische Verwechslungen), die er in die Bühnenbildentwürfe für Düsseldorf unmittelbar miteinbezieht, überläßt Znamenacek in München um der geschlossenen Raumwirkung willen allein den einzelnen auf diese Wirkung hin entworfenen Kostümen. Mit weißgrauen Röhrenhosen, weißen Hemdbrüsten und steifen, hervorspießenden Kragen, mit dunkelroten und schwarzen phantastischen Fräcken, merkwürdig gekämmten Frisuren und schwarzen, dreieckigen Flecken auf den Wangen, bewegen sich die von Spalanzani geladenen Herren (S. Abb. 119). Ebenso skurril wirkt die Aufmachung der Damen (S. Abb. 120). In aufgetakelten oliv- und stumpfgrünen Roben, in langen, schwarzen Spitzenhandschuhen und mit Federbüschen geschmückten, wildbewegten roten Haaren spiegelt sich ihre ganze alberne Geschwätzigkeit und lächerliche Gespreiztheit. Ein kalkweiß geschminkter Teint und schwarze Dreiecke auf den Wangen verleihen auch ihnen eine gewisse Spukhaftigkeit. Vor sich den Bauchladen mit den Zauberbrillen, in stumpfgrünem Trikot und grünem kurzem Umhang, mit giftgrünem Gesicht und zerknittertem Zylinder wird Coppelius zur Inkarnation des gefährlichen dämonischen Zerstörers. Zerknittert auch in seinem Äußeren, den rosaweißen Kopf, auf dem zu beiden Seiten einer mächtigen Beule zwei graue Lockenspiralen sich in die Höhe recken, tief im weißen Spitzenjabot, den schwächlichen Körper bedeckt mit einem feuerroten Frack und engen Hosen, irrlichtert sein Werkzeug, der Physiker Spalanzani, durch den weiten Raum (S. Abb. 121). Die aufgerichteten Lockentürme wie die Spitzen und Schleifen weisen in ihrer Künstlichkeit auf seinen sowohl zersetzenden als auch mechanisch kunstfertigen Beruf, die rote Farbe seines Habits - sie entspricht der der abschließenden Bogenwand - deutet auf seine Rolle als Hausherr. Aus einer realen Welt dagegen sind, mit Ausnahme des die übernatürliche Macht verkörpernden Dapertutto und Doktor Mirakel, die Figurinen des zweiten und dritten Bildes. Farbe und Schnitt unterstreichen einmal den menschlichen Cha-

rakter, zum anderen das besondere Schicksal. So erscheint prächtig und farbenfroh die Kurtisane Guiletta, blaugrau und mädchenhaft gekleidet die kranke Antonia, bescheiden und etwas schlampig der Rat Krespel. Zurückhaltend, in der Zeittracht des Biedermeier, bleibt sich einzig Hoffmann durch alle Akte hindurch der Gleiche.

Über Inszenierung und Ausstattung in dieser Aufführung schreibt Graf Kalckreuth in seiner Kritik: "...Neben allem erfindungstrotzenden Ornament und sinnhaften, sinnbildlichen Dekor, wodurch Georg Hartmann als Regisseur und Znamenacek als Bühnenbildner und Kostümier von Daumiers Gnaden, die Psyche der Handlung ins Bild projizierten ... sie hatten ihr Ohr am Puls des Werkes." (SZ. 30.1.51)

Weit realistischer und lokalgebundener, der Gegenwärtigkeit des Geschehens im alltäglichen Rahmen entsprechend, gestaltet Znamenacek das Bühnenbild zu Bizets "Carmen" (Insz. Jacob, Düsseldorf 1946 und Frankfurt 1952).

Wie die Musik in den volkhafte Tanzmelodien und den stark rhythmisierten Chören (Aufzug der Wache, Tanz in der Schenke, Schmugglerchor, Chor beim Einzug der Stierkämpfer) schildert auch Znamenacek in Farben und Formen vor allem das Besondere dieses Milieus, des heißblütigen Zigeunertums vor südspanischem Hintergrund. So verlegt er die Kneipe von Lillas Pastia in ein verfallenes Kellergewölbe. Notdürftig mit Brettern geflickt, bietet es in seinen durch rote Laternen spärlich beleuchteten Nischen den Schmugglern und ihren Freunden einen ihrer rauhen und ausgelassenen Fröhlichkeit entsprechenden Treffpunkt. Auf rohem Mauervorsprung, zwischen Bierfassern und Holzbänken, erinnert eine schlank sich erhebende Säule an vergangene Kultur, Netzlappen über hölzernen Gerüsten dagegen charakterisieren Armut und typische Lässigkeit. Nie jedoch versucht Znamenacek, Wirklichkeit vorzutäuschen. Über dem niedrigen stumpfgrünen Holzdach und der steilen Stiege rechts öffnet er dem Zuschauer den Blick auf den runden Dachbalkon und das nächtliche Dunkel. Ebenso wenig illusionistisch bildet er die Gebirgsschlucht des III. Aktes (S. Abb. 103). Mit einer schwankenden Brücke zwischen zwei steilen grauen Wänden, einer schmalen sich von der Höhe herabwindenden Treppe und einem Spalt nachblauen Himmels erweckt sie zwar den Eindruck einer wüsten Gegend, doch weist sie zugleich durch die Art ihrer Ausführung - an den Kanten der Felswände erscheinen bloßgelegt die inneren, braunen Drahtstrukturen und den Grund bedecken unrealistische, viereckige Spielpodeste - auf die Künstlichkeit dieses Aufbaus.

Wie bei den Bühnenbildern zu "Hoffmanns Erzählungen", so fällt auch hier beim Vergleich der Düsseldorfer Entwürfe mit denen von Frankfurt, trotz

weitgehender Übernahme der Grundanlage, in der späteren Wiederholung die Beschränkung auf einfachere und charakteristischere Formen und die noch sparsamere Verwendung der Farbe auf. Während der Hintergrundprospekt für Düsseldorf neben den mehr breiten Hausfronten noch eine schmale in den Mittelgrund herunterführende Straße aufweist (S. Abb. 104), fehlt diese in Frankfurt. Unvermittelt sich hinter dem praktikablen Platz erhebende, enger und höher übereinandergeschachtelte Hausseiten geben - indem sie das Wesentliche der Enge unterstreichen - noch mehr den für solche südlichen Armenviertel typischen Anblick. Plastisch treten die Markisen vor den Prospekt. Hellere Farbtöne ersetzen die dumpfen, das kommende Unheil bereits miteinschließenden. Der von dunklem Violett über Blau ins Grünliche spielende Himmel des Düsseldorfer Hintergrundes weicht einem freundlichen blauen. Im gleichen, aber lichterem Dreiklang von Weiß-Braun und hellem Ocker erstet die heiter ungetrübte Atmosphäre eines südspanischen Platzes, seine brütende Hitze und sein feiner Staub. Ockerfarben wölbt sich das Zeltdach über den zierlichen Kaffeetischen im Vordergrund rechts, braun liegt das Vordach der barocken Wache auf den eisernen Säulen links, braun und gelbocker hängen die Markisen vor den weißen sich in der Ferne und Höhe verlierenden Häusern, in tiefem Dunkelbraun bleiben die der Sonne abgekehrten Wände.

Das letzte Bild dagegen, den Vorplatz der Arena, übernimmt Znamenacek fast unverändert (einzig der Farbklang ist noch gedämpfter und eine dramatisch geballte Wolke fehlt). In düsterer Pracht weitet er sich zum Raum des tragischen Schicksals (S. Abb. 105). Unheilverkündend lastet ein von Braun über Rostrot, Lila-Grünblau ins schmutzig Gelbweiße wechselnder Himmel über dem weit ausholenden Rund der Arena. Dunkel umschließen, in geraden Fluchtlinien auf das Eingangstor in der Tiefe zustrebend, hohe Bretterwände den Vorhof und verwandeln ihn in einen ausweglosen Käfig. Starr in den Himmel ragende, braunrotgelbe Fahnenbündel stehen, als bereiteten sie der dämonischen Liebe das dunkel-prunkvolle Begräbnis.

Den Maßstab für die Gestaltung des Bühnenbildes gibt Znamenacek wie in "Hoffmanns Erzählungen" auch hier allein die Musik. In realistischen spanischen Hintergrund bannt er das in ihr entstehende Lokalkolorit, in symbolisch suggestive Farben übersetzt er die unheimlich schicksalshafte Nacht dieser sinnlich-heißen Zigeunerliebe. Vor allem aber läßt er - im Bild lediglich den verdichtenden Rahmen gebend (die Gebäude des I. Bildes und die Arena des letzten sind auf den abschließenden Prospekt gemalt) - der gestaltenden Melodie einen weiten Raum.

In dem Bemühen um Beschränkung auf immer sparsamere künstlerische Ausdrucksmittel und große, einfache, das Detail ersetzende Formen entwickelt Znamenacek in letzter Konsequenz den kargen und monumentalen Klangraum zu "Don Giovanni". (Insz. Jacob, Frankfurt, 1952)

Klar und streng gegliedert erstet der Platz vor dem Hause Dona Elviras (wenige Einbauten vermögen ihn leicht in Saal, Friedhof usw. zu verwandeln). Scharf umrissen, ordnen sich vor graublauem Himmel, zu beiden Seiten einer im spitzen Winkel in die Tiefe verlaufenden, mählich ansteigenden gelben Schräge, große, weiße Kulissenquader. Blendend weiß erhebt sich auf dem zitronengelben Grund der so gebildeten Gasse ein unsymmetrisch gezacktes Spielpodium. Rotblühend setzt ein am zweiten Quader links lehrender Rosenstrauch den farblichen Akzent. Von der altgewohnten, dunkel-prunkvollen, illusionistischen Ausstattung jedoch, die in gegenständlich romantischem Schwulst dem tragischen Geschehen entsprechen zu müssen glaubte, ist nichts übrig geblieben. Allein vom Musikalischen ausgehend, verdichtet Znamenacek die Mozartsche Verbindung von Dramatischem und Heiterem in harten, klaren Körpern und Linien und im zarten Farbklang von lichtem Gelb, Blau und Weiß mit einem Tüpfelchen Rot. In dem gezackten Rand des Spielpodiums und dem auf dünnen Säulen ruhenden Balkon vor dem linken, sowie der weitausschwingenden zierlichen Treppe vor dem rechten Würfel erscheinen - den Bezug zum Zeitstil der Oper herstellend - auf ihre Grundformen stilisierte Elemente des Rokoko. Überdies wählt Znamenacek für seinen Aufbau bewußt den Grundriß der damaligen Gassenbühne. Auf einen Grundtyp stilisiert und streng formal geschlossen - die Kulissenblöcke dienen einmal als Hausfronten, einmal als Palastwände -, gibt der Raum lediglich den auf das Wesentliche konzentrierten Hintergrund. Das Aufkommen der einzelnen Stimmungen dagegen, der triebhaften Sinnlichkeit, der rachedurstigen Leidenschaft oder des Grauens, bleibt der melodischen Charakterisierungskunst vorbehalten.

Wie im Schauspiel zu Hebbels "Maria Magdalena" schafft Znamenacek hier auf dem Gebiete der Oper ein Bühnenbild, das, einmal sich von der veräußerlichten Tradition loslösend, den Geist des Werkes in einer der heutigen Zeit gemäßen künstlerischen Aussageform übermittelt, zum anderen durch letzte Vereinfachung höchste Intensität erreicht. Darin aber liegt Größe und zugleich Gefahr. Weit mehr noch als der zum Schauspiel, verlangt der den Extrakt eines Werkes spiegelnde Raum zur Oper dies auch in vollkommener Weise von der Inszenierung. Nur in Kongenialität mit ihr vermag er sich zu einer überzeugend geschlossenen Wirkung und damit zu einem echten großen Kunsterlebnis zu vollenden. Aus den sich widersprechenden Kritiken

(sie sind zum Teil ablehnend, zum Teil zögernd zustimmend) scheint mir in Bezug auf das Bühnenbild die Feststellung von Thomas Halbe, daß ein solcher Zug zur Stilisierung, um die "Don-Juan"-Atmosphäre im "Don Giovanni" herzustellen, stärkste Konzentration der Darsteller erfordere, am zutreffendsten (77). Weiterhin bemerkt Thomas Halbe - und auch das ist richtig - "die Stärke der Konzeption sei nicht bestritten, aber der Zuschauer hat eine ganze Menge Illusionen von zu Hause mitzubringen."

Während es beim Bühnenbild der Oper vor allem darauf ankommt, die ungegenständliche Welt der Töne in Farben und Formen zu übersetzen, den akustischen Eindruck durch einen aus dem gleichen Geist geschaffenen optischen zu intensivieren, erfordert das von sich aus visuelle Ballett mehr eine bildhafte Vollendung seiner selbst. Tanz und Bild und Musik haben sich nach Serge Diaghilew, dem Begründer des modernen Balletts, zu einem einzigen "Gemälde der Bewegung" zu ergänzen. Der spezielle Anteil der Bühnenbildkunst jedoch bleibt, den Raum des Tänzers einzuengen oder auszuweiten, ihn so zu gestalten, daß er einmal die Verständlichkeit der Aktion unterstützt, zum anderen einen unmittelbaren, magisch-sinnlich die Phantasie anregenden Einfluß nimmt. Um diese Gesetze als Ausgangspunkt einer Ballettmalerei wissend, entwirft Znamenacek 1948 das Bühnenbild zu Werner Egks Ballettoper "Abraxas" (78) (Choreographie Marcel Luitpart).

Wenige charakteristische Andeutungen betonen die Beziehung zu den einzelnen Schwerpunkten der Faustsage.

In undurchdringlichem Schwarz liegt die Bühne im ersten Bild, dem Pakt (S. Abb. 106). Mathematisch abgezirkelt zieht der greise Faust seine beschwörenden Kreise. Im grellen Scheinwerferkegel tauchen die bösen Geister der Unterwelt auf, um ebenso schnell und verblüffend wieder zu verschwinden. Dem wilden Tiger folgt die glitzernde bewegliche Schlange und dieser schließlich Bellastriga, die schöne Hexe, die in virtuoson Pirouetten und Figuren ihren ganzen Intellekt anbietet, um Faust zum Bündnis zu bewegen. Doch als auch sie nichts auszurichten vermag, ruft sie Archisposa, die Erzbuhlin des Teufels. Mit einem Schlag verwandelt sich das Dunkel in gleißende Pracht. Umgeben von einem kunstvoll mathematisch konstruierten Strahlenkranz erscheint sie auf sehr hohem, nach oben schmaler werdenden Podest, die Verkörperung weiblich-dämonischer Lust. Gleich einer herausgemeißelten Statue verfließt ihr schwarzgekleideter Leib mit dem schwarzen Block. Bruchlos verbindet sich die weiße Linie ihres linken, nackten Beines mit seinem weißen gezackten Ornament. In allen Variationen des Rot, vom hellsten Weißrosa bis zum tiefsten Schwarzrot, spinnt sich um den Mittelpunkt ihrer Figur das aus spitzwinkligen Dreiecken und konzentrischen Kreisen

bestehende Netz des Strahlenkranzes. Die Erinnerung an die gotische Studierstube ins Groteske verkehrend, verflechten sich in seinem Aufbau Elemente gotischer Kirchenfenster. In virtuoser Überspitzung gruppieren sich die einfachen Grundformen zu orgienhafter Ausschweifung und damit zum raffiniert erklügelten Blendwerk einer teuflischen Macht, das sich zugleich mit dem Verschwinden Archisposas - ebenso schnell wie es erschienen - spukhaft in ein Nichts auflöst.

Den finsternen Pomp des spanischen Hofes im zweiten Bild, der "Verstrickung", spiegelt Znamenacek in einem die ganze Szene beschattenden, riesenhaften Thronhimmel (S. Abb. 107). Verziert mit schweren Portieren und dicken Quasten steht er stellvertretend für eine prunkvoll üppige Ausstattung. Zeremonie und starre Konvention werden zum Flächenornament peinlich ausgerichteter Kassettenfelder, hohler Bombast zu einem sich dekorativ auf einen griechischen Säulenstumpf herabschwingenden Schleier. Den entscheidenden Akzent jedoch setzt Znamenacek in der Farbe. Den Thronhimmel giftgrün gegen die dunkle Rückwand und den beigefarbenen Boden stellend, erhöht er - indem er in die pompöse Starre das Teuflisch-Intrigante mischt - seine Bedeutung ins gefährlich Zwielfichtige. Der Raum selbst bleibt in seiner Weite dem Tanz vorbehalten, der Entfaltung des marionettenhaften, gespenstischen spanischen Reigens der Hofgesellschaft und der nach den Klängen des von "zerdehnter Traumerotik" 79) erfüllten Adagio in akrobatischen Verstrickungen getanzten Liebesszene Fausts und Archisposa. Die von Faust heraufbeschworenen magischen Bilder erscheinen, ihrer Irrealität entsprechend, vor dem von dünnen Wolken durchzogenen, schwarzen Hintergrund.

Der ganze Umfang des teuflischen Machtbereiches jedoch offenbart sich im dritten Bild, dem "Pandämonium" (S. Abb. 108). Ins Grotesk-Unzüchtige verzerrte Stilelemente des fin de siècle gruppieren sich zum Abbild dekadent-höllischer Sinnlichkeit. Üppige schwarze Frauenakte auf violetten Rundkissen tragen die prächtigen, in zwei schnurgeraden Reihen den weiten Saal durchziehenden Gaskandelaber. Stumpfviolett erstehen in der Tiefe die Eingangstore. Darüber aber, von der realen Architektur nur durch ein schmales, gezacktes Flammenornament abgegrenzt, öffnet sich ein mächtiger rosa-weiß-gelblicher Himmel. In seiner widerlichen Farbigkeit sowohl Wollust wie Ekel, Abscheu und Grauen erregend, vollendet er die Szene zum höllischen Inferno. Dicht an dicht starren aus seinem Oval die Geister der Unterwelt mit grimassenhaft gemalten Gesichtern, mit hervorquellenden Augen, die sich aus Gier selbständig gemacht haben, auf die zwischen den Lüstern von unzähligen gebückten Verdammten getragene weiße Tischplatte, den Hochaltar der Unterwelt, auf dem Satanas selber thront. Im Vordergrund verschlingen sich Mar-

Quel, der Kinderteufel, der Tiger, die Schlange und Bellastriga zu der Melodie des Englisch Horn im "Tanz routiniert blasierter Lasterhaftigkeit". Vom wüsten Selbstgenuß in tödliches Erschrecken gestoßen, wird Faust, der sich der rasenden Archisposa entledigt, zum Zeugen des festlichen Höhepunktes, der schwarzen Messe. Unter schauerlich zeremoniellen Riten vollzieht der Satan seine Vereinigung mit der Erzbuhlin. Kongenial entspricht Znamenacek der Handlung im infernalisch gebildeten Rahmen. Gesteigert zu grandioser Widerwärtigkeit, vereinen sich die Orgie des Tanzes und die Orgie der Farben und Formen zur Inkarnation des teuflischen Domizils.

Das vierte Bild, "das Trugbild", umgibt Faust mit der klassischen Schönheit der Antike (S. Abb. 109). Klar und einfach wie das musikalische Motiv der Helena, wie der figurenreiche, streng gegliederte Reigen ihrer Gefährten, bildet Znamenacek den Hintergrund. Gleich einer Insel hebt er in kräftigem Ocker die griechische Traumvision aus dem rahmenden Dunkel. Eine schwarz gemalte Hügelkette hinter einer niedrigen Mauer aus ockerfarbenen Feldsteinen verweist die - die untere Grenze zum realen Raum ziehend - in eine ätherische Ferne. Schemenhaft erhebt sich rechts in der Höhe, umspielt von schwarzen und weißen Wolkenfetzen, das durchsichtig weiße Gebilde eines antiken Tempels. Doch im selben Augenblick schon, in dem der Eindruck seliger Harmonie entsteht, wird er durch den Mißklang eines hinzutretenden Surrealismus wieder zerstört. Peinlich veristisch ausgeführt und doch nur in der vorderen Hälfte bestehend, mahnt ein makellos weißes Roß links - in seiner vollen Gestalt Symbol griechischer Kraft und Schönheit - an die Unzulänglichkeit, ja Absurdität dieser Welt. Erhöht auf ein scharf umrissenes Podium gestellt, lehnt es - widersinnig unvollendet alle errichteten Maßstäbe entwertend - haltsuchend an einer sehr dünnen Fahnenstange, von deren äußerstem Ende ein weißbrosa Schleier die Fragwürdigkeit aller Gestaltung hinüberweht zu dem Tempel. Unmittelbar vor diesem Podest ruhen, mit eingesponnen in das heiter südliche Traumbild, Faust und Helena auf antikem Bett. Doch auch dieses wird, überaus kostbar und überaus zerbrechlich auf die oberste dreier schneeweißen Stufen postiert, zum Spiegel der Flüchtigkeit und Vergänglichkeit. Von vornherein wird die spätere "schaurige Verwandlung" zu Staub und Asche, die Verzerrung der Sphärenmusik in das Abbild südlicher Klarheit miteinbezogen. Selbst in der Farbe, dem kräftigen Ocker, liegt ein Schwefelgelb, die Ahnung unheimlicher Bedrohung.

Das fünfte Bild ("Die Begleichung") wie das erste mit gotischen Stilelementen gestaltend, weist Znamenacek auf den geschlossenen, zum Ausgangspunkt zurückführenden Handlungsbogen (S. Abb. 110). Dort verwandelte sich Faust vom Greis in einen Jüngling, hier verwandelt er sich vom Jüngling wieder in

einen Greis. Pakt wie höllische Begleichung geschehen im Gegensatz zu den durch die überirdische Macht des Satans bewirkten Erlebnissen innerhalb eines historisch festlegbaren Raumes, in der "Studierstube" und auf dem "mittelalterlichen Marktplatz". Von der Realität dieser Schauplätze jedoch bleibt lediglich das an sie erinnernde Formelement. Indem er es aus seinem ursprünglich realen Zusammenhang herauslöst, ordnet es Znamenacek in einen neuen, irrealen, der Aussage des Tanzes geistig entsprechenden. So weitet sich das im Hintergrund des Raumes frei schwebende, gotische Maßwerk in überladenen Zierrat, vielfach sich überschneidenden Verstreungen und gewaltsamen Linien zu einem die ganze Macht und den Glanz der Hölle präsentierenden Gaukelwerk. Entstanden aus der Verzerrung einfacher, sinnvoller Bauordnungen, wird die ekstatisch ausschweifende Architektur zum bildhaften Gleichnis des Tanzes, des Wandels vom bürgerlich harmlosen Mummenschanzreigen zur entfesselten Raserei, in der Faust und Margarete zerstampft werden. In der Mitte des Raumes ersteht die Schaubühne für die Erscheinungen der Teufel, ein Podium, getragen von sich aufbäumenden Pferdeleibern, kenntlich am aufgerichteten Hoheitszeichen, dem Bildnis Satans in der Flammenmandorla. Unter dem wilden Klang der Pochetten zwingen von seiner Höhe Marbuel, der Tiger und die Schlange das Volk zum wahn-sinnig rauschhaften Tanz. Hart und unverbindlich hängt Znamenacek die weißen Architekturverstreungen vor den tiefschwarzen Grund. Kein Farbton scheint ihm unheimlich genug, das Ausmaß dieser Katastrophe zu deuten. So bleiben ihm nur die Farben, die im eigentlichen Sinne keine Farben sind: schwarz und weiß. Doch auch ihre Einzelwirkung ist es nicht, die dem Bild den Ausdruck dieser kalten Grausamkeit verleiht, sondern es ist ihr Neben- und Gegeneinander, es ist das zwischen ihnen Entstehende, der harte Kontrast.

Das Hauptanliegen aber neben dem Bemühen um farbliche Intensität bleibt Znamenacek die Wahrung des weiten Raumes als Basis für die Entfaltung des beweglichen Bildes des Tanzes. In seiner Mitte lediglich die wenigen unmittelbar zur Handlung erforderlichen Versatzstücke aufstellend (die Tischplatte im "Pandämonium", das Ruhebett im "Trugbild", das Podium in der "Begleichung"), verleiht er ihm die jeweils dem Ausdruck des Tanzes entsprechende Atmosphäre allein durch den mit großer Eindringlichkeit gestalteten Hintergrund. Leider wird sein Vorschlag, das Ballett in Masken tanzen zu lassen und damit durch ein ebenfalls ins Magische gerücktes Wesen den lückenlosen Einklang mit dem Irreal-Dämonischen seiner Konzeption herzustellen, nicht befolgt.

Vergleicht man die Entwürfe mit den Bühnenfotos, so ersieht man aus ihrer

verblüffenden Übereinstimmung, wie werkgerecht, von vornherein alle technischen Voraussetzungen berücksichtigend, Znamenacek auch seine Bilder für fremde Bühnen entwirft. Zur Erleichterung für die Arbeit in der Werkstatt liefert er besonders für diese Gastbühnenbilder (in der Oper München und Frankfurt) peinlich genau ausgeführte, mit allen Angaben versehene Grundrisse (S. Abb. 111, 112, 113).

Mit dem gleichen Erfolg wie bei Oper und Ballett arbeitet Znamenacek als Gast für die Operette. In hellen, bunten Farben und präziösen Details das Schwebelos-Heitere dieser Gattung einfangend, entwirft er die Bühnenbilder für das "Weiße Röhl" (Musik Ralph Benatzky, Insz. Eric Charell 1951, Gärtnerplatztheater, München). Um wie die Musik aufs amüsanteste und kurzweiligste zu unterhalten, verwandelt er Witz und Humor in Malerei, läßt er vor allem aber seiner unerschöpflichen Phantasie freien Lauf. Mit unendlicher Sorgfalt und Geduld bastelt er monatelang an Einzelheiten, zeichnet er Röschen für Röschen an die Fensterläden der Bauernhäuser, leimt er die Räder und Schornsteine an den Raddampfer, probiert er die Schiebetechnik des auf Sperrholz gemalten Waldvorhangs, bemalt er die Hintergrundprospekte zu beidseitiger Verwendung, baut er ein vollständiges, maßstabgerechtes kleines Modell. Das Ergebnis jedoch lohnt die Mühe. Jedes Detail ein Muster phantasievoller Erfindung und präziser Ausführung erschließt sich dem Zuschauer die idealisierte Wirklichkeit dieser Operette, das zauberhafteste und sonnigste aller Ferienparadiese 80).

SURREALISTISCHE TRAUMKULISSE FÜR DEN FILM

"DER APFEL IST AB"

1948 arbeitet Znamenacek zum ersten Mal für den Film. Auf ihn aufmerksam geworden durch seinen Mitarbeiter und Schauspieler Bobby Todd, der in den Münchner Kammerspielen Znamenaceks Bühnenbild zum "Seidenen Schuh" gesehen hatte, überträgt ihm Helmut Käutner in seinem satirisch-musikalischen Ausstattungsfilm "Der Apfel ist ab" (Drehbuch Helmut Käutner und Bobby Todd) die Bildgestaltung der unrealistischen Traumwelt 81).

Von jeher in seinem Bühnenbildschaffen zunächst die praktischen, technischen Voraussetzungen berücksichtigend, findet sich Znamenacek schnell in die neuen, ihm bisher unbekannten Arbeitsbedingungen, ja entwickelt in dem Bemü-

hen um fachgerechte Arbeit seine eigenen Methoden. So beschränkt er z. B. in der Absicht, den Möglichkeiten des Schwarzweißfilms zu entsprechen, seine Entwürfe auf die Farbmodulationen von Weiß und Schwarz. Bisher waren auch für den nichtfarbigen Film die Bauten bunt ausgeführt worden. Besonders aber in künstlerischer Hinsicht war der Regisseur Kautner mit dem Bühnenbildner nicht schlecht beraten. Ebenso witzig wie phantasievoll, bis in jede Einzelheit das Geistvoll-Spritzige dieser Komödie hervorhebend, entwirft Znamenacek nach den Anregungen des Drehbuchs die jeweils verlangten Schauplätze.

Fast unmerklich weitet sich dem eingeschlafenen Direktor Schmidt die supermodern ausgestattete Halle von Professor Petris Nervensanatorium (die realen Bauten entwarf der Filmarchitekt Gerhard Ladner) in die Wirkungsstätte der himmlischen Instanz. Gebildet aus denselben Stilelementen, den gleichen groß geschwungenen Formen, setzt sie sich bewußt in Parallele zu der "Institution für Zeitkranke". Aus dem Ordinationszimmer des Professors entsteht durch einige hinzugefügte himmlische Embleme - der Schrank erhält Flügel und der Fensterrahmen schwebt inmitten eines Wolkenpanoramas - das Arbeitszimmer von Petrus. Ein Medium der Kritik an der Zeit und ihren Erscheinungen sowie an menschlichem Spießertum überhaupt, enthält der Himmel sowohl modernste technische Anlagen wie kindliche Wolken und Sterne. Um das Besondere dieser Stellung des Herausgerücktseins aus einer durch Gewohnheit fast zur Realität gewordenen Vorstellung, des Herausgerücktseins um fremder Wirkungen willen, ins Optische zu transponieren, bedient sich Znamenacek der Stilmittel des Surrealismus 82). Wie die kaba-rettistische Handlung verschiebt er in gezielter Absicht die natürlichen Dimensionen und Verhältnisse der einzelnen Gegenstände (S. Abb. 114). Nie jedoch geraten seine Bilder ins Bittere oder Böse. Stets bleibt neben dem auf die Schwächen deutenden Zeigefinger die reine Freude an der im Surrealismus legitimen Ausschweifung der Phantasie, an dem Witz und der Liebenswürdigkeit der Erfindung. So entsteht sachlich-nüchtern, inmitten niedlicher, die naive, menschliche Vorstellung vom Überirdischen ironisierender Wölkchen, die Einrichtung des himmlischen Rundfunks: die Wolkenorgel, deren geflügelte Pfeifen in lebendigen Engelsköpfen enden, das Aufnahmemikrophon und die hohen Sendetürme (S. Abb. 115).

Auf einer kreisrunden, stacheldrahtumzäunten Wolkenbank, die von Engeln auf hohen Beobachtungstürmen bewacht wird, bildet Znamenacek das Paradies, das Stückchen Erde, das, wie Petrus zu Luzifer bemerkt, zu Ausstellungszwecken gebaut wurde (S. Abb. 116). Und Znamenacek demonstriert auf kleinstem Raum alle Annehmlichkeiten der Natur: Hohe, dünne Palmen und steife Blumen, die zugleich blühen und fruchten, einen nierenförmigen Mi-

niatursee, aus dessen Mitte ein riesenhafter Pilz erwächst und schließlich, erhöht auf einem Hügel den Apfelbaum, zwischen vier sich nach allen Richtungen reckenden Blüten, den einen für die Geschichte der Menschheit so bedeutenden Apfel. In bewußtem Zwiespalt zwischen realistischem Vorbild und künstlerisch phantastischer Eigenform weitet sich künstlich zubereitete Heiterkeit - ausgerichtet in anmutigem Bogen schweben in der Höhe die hintereinander gestaffelten Wölkchen - zu einer spritzig-reizvollen Persiflage des Spießbürgertums, seiner Harmlosigkeit und seiner Freude am Kitsch. Ebenso liebenswürdig wie grotesk fügt dazu Znamenaceks Mitarbeiter Günther Strupp die "friedlichen Tiere". Einerseits bis in kleinste realistisch ausgebildet, andererseits in völligem Mißverhältnis zur natürlichen Größe - der Elefant ist nur etwa ein Viertel so groß wie der Löwe und das Lamm, die Schildkröte wiederum überragt jene bei weitem - reihen sie sich auf, starr und unpassend wie Gartenzwerge.

In Gegensatz zu dem preziös verspielten Surrealismus des Paradieses tritt der kompaktere, glattere der höllischen Institutionen. Schon die schwarzglänzende, übertrieben perspektivisch gezeichnete Anfahrtsallee mit den sich in ihr widerspiegelnden Laternenlichtern und der kaminartige Eingang mit der periodisch aufleuchtenden Aufforderung "und abends in die Hölle" weisen auf die Gleichsetzung von Prunk und Sünde. Bis zum Bersten angefüllt mit grotesken Abnormitäten - in den Orchideenschmuck mischen sich z.B. langstielige, glotzende Augen, die Vase selbst verwandelt sich in einen nackten, gewundenen Frauenleib -, erstet das Bild einer mit allen modernen Raffinessen ausgestatteten Hölle. Schwankend zwischen großzügiger Sachlichkeit und pathetisch das "Unmoralische", "Unbürgerliche" unterstreichendem Schwulst wird ihr Äußeres zum Spiegel der Pseudodämonie der im Grunde ebenfalls spießigen Nachtlokale.

In gleicher Weise skurril verschoben erscheint dem träumenden Schmidt auch die Erde, zu der er nach seiner Ausweisung aus dem Paradiese - vor seinem mit dekorativen Stacheldrahtschlingen vergitterten Eingang hängt ein Schild "Wegen Sündenfall geschlossen" - auf endloser Treppe herabsteigt. Gemeinsam erlebt er mit den beiden Frauen, Eva als seiner Sekretärin und Lilly als seiner Ehegattin, den irdischen Alltag. Doch die Qual der Entscheidung für eine von beiden bleibt. Schnell einander ablösend gewinnen vor seinen Augen ihre jeweiligen Vorzüge und Nachteile zuletzt sogar optische Gestalt. In einem die Vielfalt luxuriöser Vergnügungsmöglichkeiten demonstrierenden Heringsdorf verdichtet Znamenacek die Atmosphäre der mondänen Lilly (S. Abb. 117): da erstet auf den fernen Wellen eine Tanzfläche, erwächst aus dem weißen Sand turmhoch ein halbiertes Badethermometer, reckt sich unmittelbar hinter dem Strandkorb

das Heck eines Ruderbootes, weisen von seinem Hauptmast, der unbekümmert das Innere des Standkorbs durchteilt, wehende Wimpel auf schwarzbefrackte Herren, die mit ihren Barhockern in einer leicht schräggestellten Roulette-scheibe thronen. Doch bei näherem Betrachten offenbart sich die Doppelseitigkeit dieser so verlockend schönen Vision. Den Herren fehlen die Köpfe und die Wimpelschnüre enden an den Holzknöpfen toter Schneiderpuppen. Um das sich in der Mitte der Scheibe erhebende, überdimensionale Sektglas aber ringelt sich eine schillernde, züngelnde Schlange. Wie in diesem Bild Lillys geheime Beziehungen zur Hölle, offenbart Znamenacek im nächsten Evas Verbindungen mit dem Himmel (S. Abb. 118). Durch die Wände des allzu braven bürgerlichen Zimmers wachsen blühende Sträucher. An der Decke schweben weißflockige Wolken, Trompeten und zierliche Glocken. Über dem spitzen Turm einer kleinen Waldkapelle erhebt sich auf den Säulen riesiger Aktenberge das obligatorische Plüschsofa mit dem ruhenden Adam. Eva dagegen sitzt fleißig schreibmaschinenschreibend hinter dem riesenhaften Marmorkuchen, den sie Adam an Stelle von Heringsdorf in Aussicht stellte.

In einer der Moderne entsprechenden äußeren Form, einer märchenhaften und zugleich doch ironischen, das Wesentliche betonenden grotesken Phantastik stellt sich Znamenaceks Bild kongenial neben die so anzüglich zeitnah pointierte Traumhandlung. Bewußt zu kabarettistischer Wirkung komponiert, wird es zum selbständigen, mitspielenden und damit vollendet filmischen Element 83). Darüber hinaus aber bleibt es in seinen entzückenden surrealistischen Spintisierereien eine den Gesamteindruck des Filmes entscheidend mitbestimmende Augenweide.

Im Frühjahr 1953 beauftragt Stemmle Znamenacek mit den Dekors für die Balletteinlage in seinem Film "Südliche Nächte" 84). Mit dünnen, weißen Strichen entwirft Znamenacek zauberhafte, graziöse Gebilde auf schwarzem Papier. Doch die praktische Ausführung persönlich zu überprüfen, ist ihm nicht mehr vergönnt. Auf dem Wege nach Rom, wo diese Szenen gedreht werden, verunglückt er tödlich.

T E I L IV:

VERSUCH EINER ZEITLICHEN EINORDNUNG UND WERTUNG

ZUSAMMENFASSUNG

Fassen wir das Wirken Znamenaceks für das Theater noch einmal kurz zusammen.

Zunächst in Stolp und später im Rosetheater in Berlin erwirbt sich Znamenacek, da er in seiner Bühnenbildnerischen Tätigkeit völlig auf sich selbst gestellt ist und bis zur endgültigen Ausführung seiner Entwürfe selber Hand anlegen muß, sein praktisches Rüstzeug, sein umfangreiches Wissen um die technischen Möglichkeiten der Bühne und die praktische Durchführbarkeit einer Skizze. Darüber hinaus entwickelt er seinen künstlerischen Stil, bemüht er sich um stilisierte, monumentale Formen einerseits, und kapriziös hingehauchte Leichtigkeit andererseits, um den Ausdrucksgehalt der Architektur und vor allem um den mit einfachsten Mitteln gestalteten, geistig-suggestiv wirkenden farbigen Raum.

Bereits ein Meister der sensiblen künstlerischen Werkdeutung, beginnt er, nachdem er eine Spielzeit für das Düsseldorfer Schauspiel und die Oper arbeitet, an den Kammerspielen in München. Künstlerische Mittel und Stile gleichsam spielerisch beherrschend, verdichtet er sie zu letzter vollkommener Wirkung. Er gestaltet die ihre Funktion als Spielpodium unterstreichende Szene des epischen Theaters und unterstreicht die das eine Werk vom anderen unterscheidende Nuance. In magisch-realistische Bildräume aus fragilen, skeletthaften Formgebilden von subtiler Farbigkeit bannt er die Atmosphäre der Dramen der modernen Franzosen, in naiv-witzigen, das Typische der Landschaft hervorhebenden, entspricht er ihrem konkreteren, vordergründigeren Volksstück. Den historischen Rahmen der Gassenbühne mit romantischen Bildhintergründen erfüllend, erfindet er ebenso phantasievoll wie geistreich, im Reiz des raffiniert Zubereiteten der Moderne gerechtwerdend, den Schauplatz für die Zauberwelt Nestroys und Raimunds. Dem Wort des klassischen Dramas öffnet er den Raum,

der in letzter Vereinfachung der Formen das Wesentliche trifft und zum Schicksalsraum wird. Der zeitgenössischen Dichtung leiht er Lokalkolorit in typischen Farb- und Formzusammenstellungen und den ihren geistigen Gehalt verdichtenden Hintergrund, ersetzt die ihr zuweilen fehlende dramatische Bindung durch ein begrenzendes, auf das Mittelpunktgeschehen hinweisende Bühnenbild. Vom Surrealismus, Verismus, von der Palette bestimmter Maler bis hin zur kindlichen Darstellungsweise nutzt er, um das Besondere jeder Dichtung zu unterstreichen, alle im Rahmen der Bildgestaltung für die Bühne gegebenen Möglichkeiten.

In gleicher Weise allein vom Werk ausgehend, die gestaltende Musik zum Ausgangspunkt für ihre Verbildlichung erhebend, erweist sich Znamenacek ebenfalls als ein kongenialer Bühnenbildner zur Oper. Wie im Schauspiel erstrebt er auch hier durch Beschränkung auf große, das Wesentliche unterstreichende Formen eine gesteigerte Intensität der Wirkung. Im Wissen um die Gesetze des Balletts entwirft er die Bühnenbilder zur Ballettoper "Abraxas", schafft er den Raum für die Entfaltung des Tanzes und erhöht seinen Ausdruck durch Farbe. Ebenso werkgerecht arbeitet er für die Operette und schließlich auch für den Film.

ZNAMENACEKS BÜHNENBILD IM GESAMTKUNSTWERK THEATER

Um abschließend das Bühnenbildschaffen Znamenaceks in seiner Bedeutung für das Theater wie in seinen besonderen Vorzügen werten zu können, bedarf es vorerst noch einmal einer genauen Klärung der Grundlagen und Maßstäbe seiner Beurteilung.

"Die Kunst des Theaters ist weder die Schauspielkunst noch das Spiel. Es ist nicht Ausstattung und nicht Tanz, aber es ist alles zusammen, was diese Elemente in sich hat: die Bewegung, die der Geist des Schauspiels ist, die Worte, die der Halt des Stückes sind, die Linien und die Farbe, die die Ausstattung ausmachen und der Rhythmus, der das Wesen des Tanzes ist." So definiert Edward Gordon Craig die Erscheinung "Theater" und deutet damit gleichzeitig auf die Wichtigkeit des Zusammenwirkens der einzelnen Künste, ein Zusammenwirken, das aus diesem komplexen Gebilde das Gesamtkunstwerk schafft 85). In seinem Buch "Die Ausdruckskunst der Bühne" schreibt dazu Artur Kutscher: "So mannigfaltig nun auch die Ausdrucksmittel der Bühne sind, sie dienen, jede auf ihrem Wirkungsbereiche, jede in

ihrer ihr eigentümlichen Wirkungsmacht, aber es gibt hier keinen freien Wettbewerb." Hieraus aber folgt auch für das Bild, daß es, wenn es als Bühnenbild einen Teil zu diesem Gesamtkunstwerk beitragen will, auf die Gesetze der freien Kunst, auf selbständige Aussage, verzichten und sich den Gesetzen des "Theaters" unterordnen muß.

Bestimmend für die Art der szenischen Gestaltung sind die Dichtung und die Darstellung. Um die Dichtung zu ihrem spezifischen Leben auf der Bühne zu erwecken, muß auch das sie begleitende Bild aus ihrem Geist erstehen, müssen sich Farben und Linien zu dem ihr in Weltanschauung, Sprache und Form zugeeigneten Raum verdichten. Zum anderen wird der Stil der Inszenierung richtungsweisend, denn es kann - wie Hagemann meint - "eine dramatische Dichtung auf hundert Arten und alle hundert Mal richtig inszeniert werden" (86). Damit aber erhebt sich die Frage, wie sich das Bühnenbild zur Regie verhält. Als Spielleiter trägt der Regisseur die Verantwortung für die Gesamterscheinung der Theateraufführung, für die Bewegung, den Klang des Wortes und den szenischen Rahmen. Zwar ist es in erster Linie seine Aufgabe, die Dichtung zum Erlebnis des Theaters werden zu lassen, doch wird er, um dieses Erlebnis lebendig und gegenwärtig zu gestalten, das ihr anhaftende Zeitgebundene vernachlässigen und das Überzeitliche hervorheben, wird er - indem er es in einer modernen Form vorträgt - den Zuschauer zur Anteilnahme oder zur Auseinandersetzung zwingen. "Nicht nur in kulturellen Krisen werden Eingriffe berechtigt sein, sondern viel öfter, ja fast immer, denn das Theater kann nur die mächtig bezwingende Kunst sein, wenn es dem Drama seine neue Deutung und Form gibt", schreibt Artur Kutscher in seinem "Grundriß der Theaterwissenschaft" (87). Auch wenn der Bühnenbildner die Konzeption des Regisseurs nicht für richtig hält, muß er - wenn er sich einmal dazu bereit erklärt hat, das optische Äquivalent zu schaffen -, um die Einheit des Theaterabends zu wahren, ihr in dem Stil seines Bühnenbildes zu entsprechen suchen. Ob er nur Maler und Ausführer der Ideen des Regisseurs ist oder von sich aus Kongeniales erfindet, kommt allein auf seine künstlerische Eigenständigkeit an. Über seine Funktion hinaus aber geht er, wenn er von sich aus durch eigenwillige Gestaltung das Drama in ein Schema zu pressen versucht oder es auch nur als Anregung für das Ausleben seiner bildnerischen Phantasie nimmt. So überschreitet z. B. auch das Szenenbild Alexandra Exters, wenn der Kritiker von ihm als seine am meisten zu lobende Eigenschaft anmerkt, daß es dem Regisseur den Weg weist, daß es das Theaterstück orchestriert, so daß es der Regisseur lediglich zu dirigieren hat, seine Kompetenzen als Bühnenbild (88). Wohl kann das Bühnenbild auf seinem Gebiet dieselbe Aufgabe intensiver und

besser lösen als die Regie, nie aber darf es sich gegen die Dichtung in den Vordergrund drängen oder gar der Regie bewußt den Weg weisen wollen. Sein Wesen und seine Stellung im Gesamtkunstwerk definiert der Bühnenbildner und Akademielehrer Preetorius als ein "der jeweiligen Leibwerdung des dramatischen Vorgangs innig und organisch einbezogener Schauteil, man könnte sagen, die optische Atmosphäre, die um Worte oder Tongebilde sich legt, in die diese ausstrahlen, von der sie ihre letzte unwägbare Wirklichkeit erhalten" 89).

Voraussetzung für jedes reine Gestalten ist das Wissen um die künstlerischen Mittel: das Wissen vor allem, daß es sich hier nicht um ein Gemälde oder eine Bildtafel, sondern um ein dreidimensionales Raumbild handelt, um die Struktur des Raumes und sein Fundament, den Grundriß; das Wissen um das Element des atmosphärischen Lichtes, durch dessen Hilfe allein es der von Natur aus unbewegten Daseinsform des räumlichen Bildes möglich wird, sich der zeitlich verlaufenden des Schauspiels zu verbinden und so dem Handlungsablauf möglichst dicht zu folgen; das Wissen schließlich um die den geistigen Ausdruck eines Bildes bestimmende Symbolkraft der Farbe und Form. Fassen wir die einzelnen Bedingungen für den Bühnenbildner in einem Zitat Artur Kutschers zusammen, so sind es "Theaterinstinkt, Anpassung an das Drama, Zurückhaltung, wo ein Dichtwerk durch eigene Kraft wirkt, Selbstständigkeit, wo es des Haltes mehr bedarf, ferner Einfühlung in die Schauspielkunst, Sinn für die Szene, Macht zur Ausnutzung und Gliederung des Bühnenraumes, Herrschaft über den Apparat, eine schnelle improvisatorische und im Material haushälterische Technik, endlich persönliche Erfindungsgabe, Formenreichtum aus dem Geiste der Zeit und trotz und mit alledem Einordnung in das Ganze der Aufführung, sowie die Überzeugung, daß der mimische, bühnenmäßige, theatralische Ausdruck der einzige Zweck des Schaffens ist" 90).

Um das Schauspiel in der nur ihm eigenen Wirklichkeit, die mit der realen nichts zu tun hat, auf der Szene und innerhalb des Vorgangs "Theater" zum Leben zu erwecken, sind alle Stile und alle Materialien legitim. Nur in einem dem Geist des Werkes entsprechenden "bewußten Täuschung" kommt es zu dem Theatererlebnis, von dem Martin Buber sagt: "Wenn das szenische Erlebnis echt und zulänglich ist, fühlen wir, daß wir in den Raum der Bühne nicht eingehen können, obgleich wir erlebend in ihm leben. Es mag die Bühne etliche Schritte vor uns beginnen, wir könnten diese etlichen Schritte vorwärtsmachen, aber wir wissen, daß damit nichts getan wäre, unsere Füße könnten wohl den Boden der Bühne, wir könnten aber nicht den Raum der

Bühne betreten. Weil er anderer Gattung ist als der unsere, weil unsere Dimensionen für ihn nicht gelten" 91).

Betrachtet man nun unter diesen Gesichtspunkten die Bühnenbilder Wolfgang Znamenaceks, so erweisen sie sich als das Werk eines Künstlers, der vor allem für das Theater schafft und auf seinem Gebiet, der "Bühnenbildkunst", das Höchste von sich fordert, um die Vielfalt der Erscheinungen so dicht wie möglich zu der einen allumfassenden, vom Zuschauer geschauten zu verbinden.

Erfüllt von dem Verlangen, eine Welt zu errichten, die - im Gegensatz zur realen, die ihm in ihrem wahllosen Nebeneinander von Schönem und Häßlichem, von Echtem und Kitschigem unvollkommen und verlogen erscheint - in sich richtig und formvollendet ist, findet er ohne große Umwege zur Bühne als dem einzigen Ort, der diesem Verlangen in seinem ganzen Umfange entsprechen kann. In bewußter Täuschung erhebt er die Dichtung in eine nur ihr eigene höhere Wirklichkeit, bildet er in ihrem Rahmen auch den letzten Gegenstand konsequent. Durch die besondere dem Werk innerlich zugeeignete Form und Farbe beseelt, fügen sich die Dinge als unabtrennbare Teile eines Ganzen in den großen Zusammenhang. Selbst am Unheimlichen und Häßlichen haftet, da das Zufällige ausgeschaltet wird, der Glanz der Schönheit, der bewußt künstlichen und darum geschlossenen Komposition. Auch der geringsten Kleinigkeit Sinn und Bedeutung beimessend, wacht er selbst über ihre peinlich sorgfältige Ausführung, und es ist erstaunlich, wie er seine Entwürfe ohne Verlust der malerischen Intimität auf den Raum überträgt. Mit den technischen Möglichkeiten einer Bühne vertraut, versteht Znamenacek, sie von vornherein in seine Skizzen miteinzubeziehen und sich aller ihrer Wirkungen zu bedienen. Von den praktischen Gegebenheiten ausgehend, baut er maßstabgerechte, kleine Modelle - zu vielen Aufführungen fehlen die Entwürfe auf dem Papier überhaupt -, an denen er im Kleinen die verschiedenen Beziehungen und Effekte ausprobiert und mit dem Regisseur, dem er so einen exakt ausgearbeiteten Vorschlag unterbreitet, die einzelnen verlangten Voraussetzungen oder auch notwendigen Änderungen durchdiskutiert. Für die Schreinerwerkstatt, die Schlosserei und den Malersaal fertigt er Werkzeichnungen, prüft jedoch selbst so oft wie möglich und greift bei schwierigen Dingen auch selbst zum Pinsel. Unerbittlich verlangt er von jeder noch so kleinen Ausführung die Vollkommenheit. Vertraut mit dem Geheimnis der Farbmischung, der Leinwand, des Holzes, der verschiedenen Stoffe, erfindet er immer wieder neue Wege zur Verzauberung. Einen wesentlichen Teil seiner Gestaltung bildet das atmosphärische farbige Licht. Mit

einem sorgfältig vorbereiteten Beleuchtungssystem begleitet er den Ablauf der Handlung. Die besondere Stimmung heraufzubeschwören, fordert er die Nuance, und wenn ein solcher Farbton nicht im Archiv zu finden ist, muß er eigens angefertigt werden 92). Um letzte Wirkungen zu erreichen, arbeitet er unermüdlich, und kaum kann er alles bewältigen. So fügt sich, bis ins letzte Detail der ursprünglichen, künstlerischen Erfindung entsprechend, sorgfältig ausgeführt und aufeinander abgestimmt, zu jedem Schauspiel der atmosphärische Schicksalsraum, der den Zuschauer nicht daran zweifeln läßt, daß einzig in ihm die Dichtung zu der ihr eigentümlichen Wirklichkeit erstehen kann.

Wo es auf eine Schauwirkung ankommt, unterstützt er durch ein witzig-graziöses Detail, wo Illusion durch Schilderung entsteht, entspricht er in der auf das Wesentliche konzentrierenden Andeutung und wo das Wort oder die Musik nach Entfaltung verlangen, nutzt er die Ausdrucksmöglichkeiten der großen Formen und des weiten, kargen Raumes. So gewinnt er durch Bescheidenheit, die ihm aus der Einsicht in das Werk erwächst, an formaler Geschlossenheit und Intensität des Ausdrucks.

Was ihn jedoch vor anderen Bühnenbildnern auszeichnet, ist sein dramaturgisches Verständnis. Schon beim Lesen eines Werkes sieht Znamenacek farbig, räumlich und bewegt, gewinnt in ihm das Gedruckte die Vorstellung einer ganz bestimmten Bühnenwirklichkeit 93). Den schöpferischen Grundgedanken eines Dramas erspürend, überträgt er ihn in Farben und Formen des umschließenden Bühnenbildes. Doch ebenso wenig bleiben ihm Mängel verborgen. Ungenügende Konzentration auf das Hauptgeschehen, epische Breite, fehlenden dramatischen Aufbau und Geschlossenheit sucht er, indem er durch Farbakzente auf das Wichtigste hinweist, in starre Rahmen einengt oder symbolische Andeutungen setzt, mit seinen Mitteln auszugleichen und soweit es möglich ist, zu beheben.

Dennoch aber drängen sich die Bühnenbilder Znamenaceks nie in den Vordergrund, denn stärker noch ist, wie schon oben betont, sein Sinn für das "Theater", von dem er weiß, daß es sich erst im unbedingten Zusammenwirken aller Künste zu seiner vollen Wirkung entfaltet. So ist auch seiner Bühnenbildnerischen Arbeit immer der Stil der Inszenierung richtungweisend. Stets ist er bereit, über seine künstlerische Auffassung zu diskutieren und sie, wenn er einsieht, daß er im Unrecht ist, zu ändern. Neben der Regie nimmt er schöpferischen Anteil an der Auslegung der Dichtung und führt durch ein suggestive Szenenbild den Zuschauer zu ihrem tieferen Verstehen. Wenn allerdings trotz

dem sein Bühnenbild oft zwingender und richtiger erscheint als die Bewegungs- und Wortregie, so ist das lediglich ein neuer Beweis seines ungewöhnlich großen Talentes, das noch schärfer zu sehen imstande ist, vor allem aber konsequenter in die ihm zu Gebote stehende Ausdrucksform umzusetzen versteht⁹⁴).

Znamenaceks Bildräume jedoch wollen kein Eigenlob. Er bildet sie richtig, weil er muß, weil seiner künstlerischen Sensibilität Lügen zuwider sind, und lieber lehnt er einen Auftrag ab, als daß er ihn gegen seine Überzeugung ausführt. Letzte Vollendung erreichen jedoch kann er nur in Zusammenarbeit mit einem kongenialen Regisseur. So bleibt auch hier stets die Gefahr des wegen der Makellosigkeit des einen Teils umso schmerzlicher empfundenen Zurückbleibens der anderen, denn wie die jedes Genies sind auch die Leistungen Znamenaceks in ihrer "Richtigkeit" kompromißlos.

Daß es diesen Künstler auch zur Regie drängt, ist nur allzu verständlich. Leider jedoch ist ihm dieser Wunsch nicht mehr in Erfüllung gegangen. Vielleicht hätte sich durch die Vereinigung beider Künste in einer solchen Hand ein modernes Gesamtkunstwerk ergeben.

STELLUNG UND WERTUNG IN SEINER ZEIT

Die Entwicklung des Theaters seit 1945 zeigt, daß es sich einmal trotz der immer mehr Einfluß gewinnenden Konkurrenz von Funk, Film und Fernsehen durchaus zu behaupten weiß, ja sogar, wie die Statistiken beweisen, an Besuchern gewonnen hat, zum andern in seiner Erscheinungsform neben aller Experimentierfreudigkeit sich an alte Tradition anschließt. Erwartungen auf eine sensationelle Reform wie die der Jahrhundertwende sind nicht erfüllt worden. Vielmehr war man bemüht, das, was sich während des Krieges in den anderen Ländern kontinuierlich weiter entwickelt hatte, so schnell wie möglich nachzuholen, sich nicht so sehr zu restaurieren als zu regenerieren. So "übernimmt" man auf allen Gebieten. Ohne eine ins Gewicht fallende eigene dramatische Produktion, sieht man nach Frankreich, Amerika, England, Spanien und der Schweiz. Man besinnt sich, um die moderne szenische Entsprechung zu setzen, auf Konstruktivismus, Futurismus und Surrealismus: Stile, die während des dritten Reiches verpönt waren. Unendlich vielfältig in seiner Formenwahl, zeigt das Bühnenbildschaffen äußerlich zwar kein einheitliches Bild, jedoch wenn Ottmar Schuberth in seinem Buch "Das Bühnenbild" diese Erscheinung als bloße Extravaganz und Effekthascherei ab-

tut ("Devise war: Nur nicht altmodisch gelten und möglichst originell sein, möglichst auffallen!.." 95), so urteilt er, ohne den sie bedingenden Hintergrund der Zeit zu berücksichtigen. Bedenkt man, daß in ihr alle Kunst eine Folge der Geisteshaltung ist, so scheinen gerade solche Unsicherheit und Eigenwilligkeit der künstlerische Ausdruck von Ratlosigkeit und Schutzbedürfnis gegenüber der unbewußt gefühlten Bedrohung einer ängstlich gehüteten Eigenart zu sein. Wie in der Dichtung spiegelt sich auch im modernen Bühnenbild - wie schon zu Anfang der Arbeit darzulegen versucht - die fundamentale Erschütterung der Lebenssicherheit. Es zeigt, wie ebenfalls schon erwähnt, keinen neuen, eigenen Stil. Zurückblickend bedient es sich der einzelnen Anregungen und Erkenntnisse, die seit der Reform des Bühnenbildes Malerei und Architektur der Szene gegeben haben. Und doch sind ihre Wirkungen nicht mehr dieselben. Von einem anderen Geist interpretiert und in neue Bezüge gerückt, werden sie zum Äquivalent einer modernen Dichtung. So verursacht das gewandelte Bühnenweltbild den Zerfall des geschlossenen Bühnenraumes 96). Immer bleibt das Bühnenbild fragmentarisch, zumindest aber bewußt antiillusionistisch. Immer unterstreicht es seine Scheinhäßigkeit und seine Aufgabe als ein für das Theater geschaffener Spielraum.

In einer völlig anders verlaufenden Entwicklung beweist es seine Unabhängigkeit von den Erscheinungen der Bildenden Kunst. Wie sich niemals beide Entwicklungen völlig deckten (schon weil das Bühnenbild auf selbständige Aussage verzichtet) und in der Szenengestaltung - meist erst, nachdem sich das neue Programm bereits durchgesetzt hatte - lediglich das Formale einer Richtung, wenn es sich der Dichtung innerlich zueignete, übernommen wurde, so gehen auch nach dem zweiten Weltkrieg beide Ausdrucksformen auseinander. Obwohl sie von der gleichen Grundsituation ausgehen, "dem Zaudern vor den Dingen und dem Unbehagen an ihnen" 97), zeigt der künstlerische Niederschlag ein verschiedenes Gesicht. Während sich die Bildende Kunst in der Hauptsache dem Abstrakten zuwendet - in seinem Buch "Malerei im 20. Jahrhundert" schreibt Werner Haftmann: "Übersieht man von einem ganz unvoreingenommenen und nur historisch feststellenden Standpunkt aus die europäische Kunst der Gegenwart, so ist nicht zu leugnen, daß ihr vorherrschender Stilandruck in der abstrakten Malerei und den von ihr ausgehenden, sich an die Realität herantastenden Malverfahren zu finden ist" 98) -, bevorzugt das Bühnenbild, wenn man überhaupt die Vielfalt seiner Gestaltungen in ein Schlagwort zusammenfassen will, das im besten Falle den größeren Teil der Erscheinungen erfassen kann, mehr einen "magischen Realismus", nähert es sich in rein Formalen dem Aussehen des täglichen Gebrauchsgutes und des Kunstgewebes. Wie die modernen Möbel - Nierentische, gerundete Sessel und verschne-

kelte Gartenstühle, in deren geschwungenen Formen der Jugendstil in seinem Bestreben nach Vereinfachung und schöner Zweckmäßigkeit eine Renaissance erlebt, erscheinen auch die Bühnenausstattungen (außer natürlich der streng stilisierten, symbolisch-monumentalen (Koch, Sellner u. Mertz) sowohl zweckgebunden als auch in den Einzelheiten graziös verspielt. Allerdings ist, überblickt man alle ihre Erscheinungen, nicht zu übersehen, daß sich unter der Maske skurriler Gebilde und eines oft schon wieder verschwenderisch reichen Details leicht Scharlatanerie, im Ornamentalen Dürre und Leere verbergen können, daß sich zuweilen kunstvoll Drapiertes von einer modernen Schaufensterdekoration kaum mehr unterscheidet.

Setzt man nun Wolfgang Znamenaceks Wirken in Bezug zu dieser seiner Zeit, so stellt man fest, daß er in seinem Werk alle ihre Erscheinungsformen vereinigt. Er bedient sich aller Stile der modernen Malerei. Er ist modern, klar und radikal, und trotzdem ist er weder revolutionär noch hat er ein Programm.

Was ihn aus der Menge seiner Kollegen heraushebt, ist - wie immer wieder herauszustellen versucht - sein Gefühl für die Atmosphäre eines Schauspiels und das wie selbstverständliche Eingliedern in den Vorgang des Theaters. Er kennt keine Schablone und keine zweifelhaften Effekte. Aus dem Geist der Dichtung gestaltet, ordnet sich jedes einzelne Ding so konsequent wie die große Linie zu einem vollendeten Ganzen. Im Gegensatz zu den meisten Bühnenbildnern, die - wie ich auch anhand der sehr guten, die Entwicklung aufzeigenden Schweizer Bühnenbildausstellung feststellte (Mü. 55) - das überzeugend kongeniale Szenenäquivalent nur zu bilden vermögen, wenn ihre Eigenaussage mit der der Dichtung zusammenfällt und sie sich selbst unmittelbar mit dem Stoff und seiner tragenden Idee identifizieren - wobei ihnen vornehmlich die aus dem Geist des 20. Jahrhunderts lebenden Werke entgegenkommen -, fügt Znamenacek den ebenbürtigen Bildraum auch zur klassischen Dichtung, unterstreicht er, sowohl den Grundgedanken der Dichtung spiegelnd als ihn modern interpretierend, das Werk selbst wie seinen Bezug zur Gegenwart. Erstaunlich ist sein trotz der jahrelangen Isolierung durch den Krieg gewonnener dichter Kontakt zu den Ausdrucksformen fremder Länder, die Fähigkeit ebenso sicher das "typisch" Französische wie das Italienische oder Amerikanische zu treffen.

Wenn auch die einzelnen Arbeiten Znamenaceks für sich ihr künstlerisches Ziel bereits erreicht haben und so als in ihrem Stil vollendet gelten können, ist es doch heute noch nicht möglich, das Gesamtwerk stilistisch einwandfrei in seine Zeit einzuordnen, denn weder die Gesamtentwicklung noch

die der einzelnen lebenden Künstler ist abgeschlossen. Wohin man blickt, sind die Erscheinungen noch in Bewegung und durchaus fähig, sich weiter zu entfalten.

So arbeitet an der Münchner Oper Helmut Jürgens mit dem aus der Musik gestalteten und ihrem Klang geöffneten "kosmischen" Raum, der in großen Linien das Wesentliche straff zusammenfaßt, expressiv und doch auf ästhetische Wirkung bedacht. An der Münchner Operette dagegen charakterisiert Max Bignens durch ein amüsanter, ironischer, zeichnerischer Detail. In Hannover macht Rudolf Schulz durch seine fragmentarischen, bald kalt, bald zauberhaft unwirklichen Räume auf sich aufmerksam, in Stuttgart Leni Bauer Escy durch ihre Fähigkeit zu abstrakter Stilisierung, karger, architektonischer Bauweise wie zu witzigen Einfällen. Doch alle zu nennen, würde zu weit führen. Einzig die Entwürfe des noch jungen Jörg Zimmermann, Znamenaceks Nachfolger in den Kammerspielen, bedürfen noch eines besonderen Hinweises. In symbolischen Farbakzenten und sparsamen, magischen Andeutungen bemüht er sich in einer mitunter an Znamenacek erinnernden Weise um die Transparenz des dichterischen Wortes wie um formale Geschlossenheit. Der exakte Vergleich allerdings muß auch hier der Zukunft vorbehalten bleiben 99). Künstler wie Caspar Neher und Teo Otto wiederum - besonders die ausgesprochen dichterische Interpretation Nehers hat Znamenacek sehr geschätzt und den von ihm erreichten Stil einer aus dem persönlichen Engagement herausgerückten "klassischen Moderne" bewundert: in deren Arbeiten sich schon ein eigenes Profil herauskristallisiert hat, gehören bereits einer früheren Generation an. Eine auffallende Parallele jedoch ergibt sich zu dem ebenfalls früh verstorbenen französischen Bühnenbildner Christian Bérard. Über die Grenzen ihres Landes berühmt, erfreuen sich beide eines kometenhaften Aufstiegs. Ebenso wie bei Znamenacek ist der Grund von Bérards Erfolg der sichere Instinkt für Bühnenwirksamkeit. Mit seiner Hilfe findet auch er zu seinen ebenso treffenden wie differenzierten Farbharmonien und der maßvollen Stilisierung, setzt er wie Znamenacek in der gleichen Vollendung dem Modernen wie dem Klassischen den innerlich entsprechenden Rahmen.

Am weitesten - soweit man das nach dem geringen Abstand beurteilen kann - distanziert sich Znamenacek von dem abstrakten, rein architektonischen Szenenraum Mertz' zu Sellners "instrumentalem Theater". Nicht nur, daß er von Natur aus unprogrammatisch ist und stets auf die Stimme des Werkes hört sondern auch sein im Grunde malerisches Empfinden treiben ihn zu atmosphärischen Bühnenbildern.

Znamenacek hat eine Vorliebe für das Zerbrechliche und Zarte. Er liebt den leisen Hauch des Zerfalls, die eisernen Säulchen von 1890 mit ihren angestroteten Kapitellen, die dünnen Gestänge, feinen, gebrochenen Geländer und die farbliche Nuance. Sein Hauptanliegen aber ist - wie schon mehrfach betont -, und damit gibt er allen seinen Arbeiten die unverkennbar persönliche Note, die Dinge in ihrer Umwelt "richtig" zu bilden, sie richtiger und deshalb "schöner" zu gestalten als die der unvollkommenen, realen Außenwelt. In diesem Wollen aber knüpft er an die Voraussetzungen an, die um die Jahrhundertwende die Revolution zum modernen Bühnenbild bedingten, macht er die ursprünglich durchaus echten und berechtigten Forderungen des Jugendstils, "das Gebrauchsgut seiner Umwelt in schöne handwerkliche Formen zu prägen, und so den unveräußerlichen Wert der Individualität bewahren zu helfen" zu seinen eigenen 100). Zu einem besonderen Verständnis dieser Bewegung fand er durch seinen Lehrer Ahlers-Heestermann, der in seinem Buch "Stilwende" die positiven Kräfte des Jugendstils aufzeigt. In allen seinen Arbeiten - er verfißt hier Stilelemente, deren "Nachvornkommen", wie das Kunstgewerbe zeigt, durchaus in der Zeit liegt -, in ihrer Einfachheit und Ehrlichkeit, aber auch in ihrer eleganten Flächigkeit und so überaus sensiblen Linienführung, ihrer verfeinerten, kultivierten Ästhetik wird der Einfluß jener ersten unverfälschten Äußerungen des Jugendstils deutlich spürbar.

Stets zeigen trotz ihrer großen formalen Verschiedenheit Znamenaceks Bühnenbilder unverkennbar seine Handschrift. In immer konsequenter durchgeführter Vereinfachung erreicht er, indem er den Wesenskern einer dramatischen Dichtung fixiert, die "geistige Durchdringung des Raumes". Der Phantasie der Zuschauer den jeweiligen überzeugenden Ausgangspunkt schaffend, führt er seinen "Stil leisen Andeutens", wie er selber ihn einmal nannte, in nur sieben Jahren - als ob er um seine so kurz bemessene Zeit wüßte, arbeitet er "wie ein Besessener" 102) - zur höchsten Vollendung.

Obgleich er sich der modernsten Mittel bedient und in seiner künstlerischen Auffassung kompromißlos ist, hat Znamenacek immer den Beifall des Publikums gefunden. Nicht nur in München, wo er neben dem Regisseur entscheidenden Teil an den großen Theatärerfolgen der Kammerspiele hat und über das übliche Maß eines Bühnenbildners hinaus den Stil dieser Nachkriegsinszenierungen formen hilft - "Seine Verbindung mit den Kammerspielen gab der neuen Ära des berühmten Theaters das Gesicht", schreibt Walter Kiaulehn in seinem Nachruf 103), und Hans Schweikart, der Intendant der

Kammerspiele, mit dessen Name sich der seines Bühnenbildners Znamenacek in diesen Jahren zu einem untrennbaren Begriff verbindet, äußert: "Es ist keine Frage, daß Znamenacek das größte Genie unter den Bühnenbildnern dieser Generation gewesen ist" 104) -, sondern auch an anderen Orten ist er sofort als Meister seines Faches anerkannt worden. So schreibt man z. B. in Hamburg von seinen Bühnenbildern zu "Pippa tanzt" (G. Hauptmann, Insz. Hamel 1952) als von einer Meisterleistung sparsamer Realistik 105) (S. Abb. 133), rühmt in Zürich die karge Enthaltksamkeit und überaus konsequente, dem Harten und Lastenden des Dramas entsprechende Durchführung seiner Bildgestaltung zu "Maria Stuart" (Insz. Lindtberg, 1951) 106), nennt ihn in Frankfurt wegen seiner grandiosen Bewältigung der Riesenbühne und ihrer Erhebung zum echten mitspielenden Element (Wilhelmus v. Oranien, Fritz v. Unruh, Insz. Buckwitz, 1953) die beste Besetzung des Abends, der der Löwenanteil des Beifalls gebühre 107). Und in den zahllosen Nachrufen, die seinem plötzlichen Tod am 23. 5. 53 folgen, stimmen die Kritiker darin überein, daß das deutsche Theater seinen "wahrscheinlich hervorragendsten modernen Bühnenbildner" verloren habe 108).

In der Zeitschrift "Baukunst und Werkform" schreibt Walter Romstöck am Schluß seines Aufsatzes "Bühnenbild und Szene im 20. Jahrhundert": Auch bei nur flüchtiger Durchsicht der szenischen Entwürfe für das deutsche Theater in den letzten Jahren fällt jedoch eines besonders auf: daß jene Maler, die die neue Kunst nach dem Kriege repräsentieren, nur in ganz seltenen Fällen von unseren Bühnen zur Mitarbeit aufgefordert werden. . ." und er empfiehlt als Chance der Gegenwart Anregungen und Szenengestaltungen von Künstlern wie Nay, Uhlmann, Fritz Winter, Hann Trier usw. zu nutzen, um Leistungen zu erhalten, die den Vergleich mit den besten des Auslands nicht zu scheuen brauchten.

Ganz abgesehen davon, daß, die Bildende Kunst und die angewandte Bühnenbildkunst völlig verschiedene Funktionen haben und wesentlich voneinander abweichen, sind diese Maler, die sich ein durchaus eigenes Programm setzen und dieses in für sie typischer Gestalt zum Ausdruck bringen - so gewinnt Nay der Farbe konkrete Gestalt, indem er die kubistische Prinzipien vom autonomen Bildaufbau auf das Feld der Farbe überträgt 109) ("das Bild ist eine rein artistische Veranstaltung, ein konkretes Ereignis mit ähnlich rechnerischen Voraussetzungen wie ein musikalischer Satz" schreibt Werner Haftmann 110)), gibt Winter Diagramme von Energien, Strukturen und Kraftfelder 111), improvisiert Hann Trier aus der Spannung des Augenblicks in einer spritzenden Arabeskenschrift einen dynamischen Formenwirbel 112) -

für die Szene, wo das Eigene vor dem Atem eines fremden Werkes zurücktreten muß, wo es nicht auf eigene, sondern auf nachschöpferische Empfindung ankommt, denkbar ungeeignet. Es sei nicht bestritten, daß freie Künstler gelegentlich hervorragende Bühnenbilder entwerfen (Beispiele aus der Theatergeschichte, vornehmlich Frankreichs, beweisen es), doch stets wird es zu einer Dichtung sein, deren künstlerische Aussage ihrer eigenen entspricht. Stets wird auch in solchen Fällen nicht der Maler, sondern der Regisseur, indem er ihn als seinen Bühnenbildner erwählt, für das Bild die Verantwortung tragen, denn es ist wohl kaum von einem freien Künstler mit starkem eigenen Profil zu erwarten, daß er seine persönliche künstlerische Note ablegt.

Davon überzeugt, daß die Mitarbeit freier Maler an dem Prozeß des Theaters nicht nur keine Chance, sondern einen Irrweg bedeutet, ging es mir vor allem darum, am Beispiel von Wolfgang Znamenacek die Möglichkeiten eines Bühnenbildners in der Moderne aufzuzeigen; zu zeigen, daß auch heute die erste Voraussetzung aller Szenengestaltung der Sinn für das Theater ist, das intuitive Verstehen und Nachempfinden eines dichterischen Grundgedankens, die praktische Kenntnis künstlerischer und technischer Mittel und das Wissen, Vollendung nur im Einklang mit den anderen Künsten erreichen zu können. Es ging mir darum, an den Arbeiten Znamenaceks klarzulegen, wie in radikaler und moderner Gestaltung mit dem sicheren Gefühl für das Richtige die Dichtung in Beziehung zur Zeit gesetzt und damit in den Bereich des lebendigen Theaters gerückt wird, wie er, in ihnen alle ihre Stile und Ausdrucksformen vereinigend, als Künstler für seine Zeit steht und darüber hinaus - indem er diese Formen auf die letzte, das Wesen treffende Andeutung beschränkt, sie von innen her erfüllt - dieser Zeit einen Maßstab an die Hand gibt, an dem sich das Echte vom Unechten und der bloßen Schablone scheidet.

ANMERKUNGEN ZUM TEXT

- 1) Walter H. Romstöck, "Die antinaturalistische Bewegung in den Szenengestaltungen des Europäischen Theaters zwischen 1890 und 1910", Diss. o.O. 1954, S. 14.
- 2) Henrik Ibsen (1828 - 1900) bildete die Technik des analytischen Dramas aus, seine pessimistisch-ironischen und realistischen Gesellschaftsstücke bestimmten den Stil des neuen Schauspiels. Noch mehr repräsentiert August Strindberg (1849-1912) - seine volle Wirkung setzte erst später ein und führte zum Expressionismus - alle geistigen Möglichkeiten der wandlungsreichen Zeit: vom Naturalismus, Sozialismus, vom autonomen Individualismus, religiösen Skepsis bis hin zur Mystik. Vergl. dazu Martini "Deutsche Literaturgeschichte", S. 423 f.
3. Paul Osborn, "Das Deutsche Theater in Berlin", hersg. von Max Legban S. 63.
- 4) Georg Fuchs, "Die Revolution des Theaters", Mü. 1909, S. 62.
- 5) 1895 erschien in Paris Adolphe Appias revolutionierendes Werk "La mise en scène", 1899 in München "Die Musik und die Inszenierung".
- 6) Anlässlich einer Ausstattung zusammen mit Jaques Dalcroze schreibt Appia in "Art vivant ou morte?" Mailand 1923: "Im Theater ist ihr Träger der Schauspieler, der lebendige Mensch. Er ist die Urzelle des Theaters. Alle szenische Gestaltung ist ihm untergeordnet und auf ihn bezogen. Seine gestische Ausdruckskraft und die Vollkommenheit seiner Bewegung sind der Mittelpunkt des Theaters, mit seinem Körper gestaltet er die Aufführung."
- 7) Werke Edward Gordon Craigs sind u. a. "Towards a New Theatre", 1913 L., "Scene", 1932 L.
- 8) Aus der fruchtbaren Zusammenarbeit von Regisseur und "bildendem" Künstler erwachsen Musteraufführungen: in Hellerau wirken Dalcroze und App

("Orpheus", 1911), in Moskau Stanislawsky und Craig ("Hamlet", 1912), in Paris Diaghilew und Bakst ("Daphnis und Cloe", 1912 u. a.).

- 9) Eine der Äußerungen nach durchgängiger Bewegung ist bei Reinhardt die neuartige Benutzung der Drehbühne.
- 10) Reinhardt zieht zwar freie Maler zur Mitarbeit heran, setzt sie aber so ein, daß sie einzig das ihrem Stil ohnehin Gemäße ausstatten. So läßt er z. B. Ibsens "Gespenster" zur Eröffnung der Kammerspiele von dem Norweger Edward Munch entwerfen.
- 11) Ebenfalls freie Künstler ziehen die sich von Diaghilew ableitenden Theater heran; das Künstlertheater von Jaques Rouché (1910) und das "Théâtre du vieux Colombier" von Copeau (1912).
- 12) Das Vorbild der Antike sowie das Streben nach strenger architektonischer Monumentalität führen Reinhardt zu seinen Inszenierungen in der Arena.
- 13) In der Malerei setzt diese Aufgabe des Tiefenraumes bereits im 19. Jahrh. ein. Vertreter sind u. a. Feuerbach, Mataré, Hodler.
- 14) Die Wurzeln zu dieser flachen Szenengestaltung sind ebenfalls im Jugendstil zu finden, allerdings nicht mehr im vegetativen, sondern in seiner abstrakten, vom gegenstandslosen, schönen Ornament bestimmten Ausdrucksform.
- 15) Georg Fuchs, "Die Revolution des Theaters", Mü. 1909, S. 100.
- 16) Was einmal in Goethes "Faust" (Insz. Erler, 1908) im Zusammenhang von farbigem Reliefbild und Schauspielstil geglückt ist, muß Experiment bleiben, denn, was als Bild genommen einheitlich wirkt, entbehrt der dramatischen Intensität.
- 17) Der Hauptvertreter dieser Richtung ist Erwin Piscator.
- 18) Tairoff fordert auf seinem Szenengerüst wahrhaft artistische Leistungen vom Schauspieler. Von ihm "entfesselt", nimmt Meyerhold seine Ideen auf - er kommt ursprünglich von der Stilbühne her - und propagiert sie in seinem politischen Demonstrationstheater. Bühnenbildener dieser Epoche sind u. a. Alexandra Exter und El Linitzky.

- 19) Natalie Gontscharowa und Michel Larionow führen z.B. bei Diaghilew in Paris die russische Sonderform des Futurismus, den "Rayonnismus" ein.
- 20) In die "bühne im bauhaus" (Mü. 1925) schreibt Oskar Schlemmer: "Zeichen unserer Zeit ist die Abstraktion, die einerseits wirkt als Loslösung aller Teile von einem bestehenden Ganzen, um diese für sich ad absurdum zu führen oder aber zu ihrem Höchstmaß zu steigern, die sich andererseits auswirkt in Verallgemeinerung und Zusammenfassung, um in großem Umriß ein neues Ganzes zu bilden. Zeichen unserer Zeit ist ferner die Mechanisierung, Technik und Erfindung. Die Bühne, die ein Zeitbild sein sollte und besonders zeitbedingte Kunst ist, darf an diesen Zeichen nicht vorübergehen." (Zitiert nach der Ztschr. "Baukunst und Werkform").
- 21) Reinking, Pirchan, Sievert, Klein, Mahnke, u. a. sind Künstler dieser Epoche, vergl. Diss. Romstöck, S. 498-550.
- 22) So zeigt z.B. Nehers Bild (er arbeitet mit Hilpert zusammen) magische Konzentration auf das Notwendige, entwirft Traugott Müller (für Inszenierungen Fehlings) sachlich kühle und illusionslose Szenerien.
- 23) Carl Niessen, "Das Moderne Bühnenbild", Aufsatz im Mitteilungsblatt der Pfälz. Landesgewerbeanstalt, Pfälz. Gewerbemuseum Kaiserslautern, Nr. 12, 2. Jahrg., März 1928.
- 24) In einem Brief (2. 9. 56) berichtet Frau Lutz Regge, die Gattin eines damals in Stolp inszenierenden Regisseurs (Crusius), daß trotz der Primitivität dieser Bühne in den Jahren 1939 und 1936 überdurchschnittliche Aufführungen zustande kamen. Schauspieler von größeren und mittleren Bühnen waren, da in den ersten Jahren des Nationalsozialismus vor allem die Parteizugehörigkeit entscheidend war, dorthin emigriert.
- 25) Es handelt sich dabei um Diapositive, die durch Projektionsapparate mit sehr starken Leuchtkörpern an den Horizont geworfen werden. Vergl. dazu H. Lamey, "Herstellung eines Entzerrungsdiagrammes auf photographischem Wege", Bühnentechnische Rundschau, Nr. 4, 1937.

- 26) Bei jeder Drehung der Scheibe, die ein neues plastisches Bild sichtbar macht, muß auch eine neue Projektion eingestellt werden, die auf das erschienene Stück der Kreisfläche abgepaßt ist. So müssen für eine Aufführung, da man mehrere Platten nebeneinander stellt und zur Verstärkung übereinander projiziert, mitunter bis zu 100 Platten angefertigt werden.
- 27) Schon nach kurzer Zeit hat Znamenacek Nina Tokumbet die besondere Technik der Diamalerei abgesehen und handhabt sie mit der gleichen Leichtigkeit.
- 28) Paul Rose brachte "Egmont" in der selten gespielten Bearbeitung Friedrich Schillers heraus, die im Gegensatz zu den 13 Schauplätzen Goethes nur 8 aufweist.
- 29) Leider war es mir unmöglich, das genaue Datum dieser Kritik zu ermitteln, da sich nur noch der nicht näher bezeichnete Zeitungsausschnitt finden ließ.
- 30) Paul Rose schrieb das Stück 1938. Zu einer Aufführung allerdings kam es nicht mehr, da das 3. Reich van Gogh auf die Liste der entarteten Künstler setzte.
- 31) Das "Modell" Brechts besteht aus einer Reihe von Fotoaufnahmen, die eine einmal von Brecht als gut befundene Aufführung möglichst lückenlos in allen ihren Situationen festhält und für eine Nachahmung nötigen genauen Beschreibungen, Erklärungen und Anweisungen.
- 32) Das "Luxuselement" Brechts, ein Gegenstand, der den Verlauf der Handlung weder fördert noch erläutert und deshalb in diesem durchaus entbehrlich ist, hat nur eine Berechtigung, wenn es durch sein bloßes Dasein das Vergnügen an szenischer Dekorationskunst weckt. Dann allerdings ist es nicht nur legitimes Mittel, sondern ein des höchsten Lobes würdiger künstlerischer Einfall.
- 33) Zu ihrer Aufführung benutzten die Kammerspiele eine von Kurt Horwitz, Friedrich Domin und Wolfgang Petzet für die Bühne eingerichtete Bearbeitung.

- 34) Die Inszenierung Domins bemühte sich, möglichst genau diesen Vorschriften zu entsprechen. Die einzelnen Szenen folgten einander unmittelbar gleich filmischen Überblendungen, und jeder Schauspieler wurde in den Umbau, wenn es sich gerade ergab, miteinbezogen.
- 35) Die naive Form der Mysterienbühne mit modern-geistigem Inhalt erfüllend, weitet er ihre Bedeutung ins 20. Jahrhundert. Trotzdem aber bleibt sie hier wie da bewußt nur Rahmen für das Schauspiel zum Lobe des Höchsten.
- 36) Claudel eröffnet die Dichtung mit der heiter grotesken, das Publikum auf die Gegebenheiten des Spielortes, die umgekippten Kanonen und herumliegenden Leichen hinweisende Rede des Ansagers und läßt sie übergehen in das Gebet des todgeweihten Jesuitenpaters.
- 37) Das beweisen seine absichtlichen Anachronismen und seine freie Abwandlung der historischen Materie: Don Juan von Österreich als Sohn Dona Musicas, Philipp II. Hof auf dem Meer von Mallorca usw.
- 38) Vorwort Claudels, (gesprochen nach dem ersten Fanfarenstoß).
- 39) Vergl. dazu Süddeutsche Zeitung, 14.10.47, Kritik Hanns Braun: "...So weitgehend auf die ozeanisch-weltweite Phantastik des Buches verzichtet werden mußte, Znamenaceks Szene war in ihrer Auswahltechnik über alles Lob erhaben: eine wirkliche Schwungfeder für unsere Einbildungskraft."
- 40) Zitiert nach Bruno E. Werner, Neue Zeitung, 17.10.47.
- 41) Szenenanweisung zum 11. Bild.
- 42) Aus dem Text geht hervor, daß es sich um das Schloß Don Rodrigos handelt.
- 43) Znamenacek malt sie so leicht und selbstverständlich auf den Hintergrundprospekt, wie er die einzelnen, praktikablen Dinge des Vordergrundes bildet.

- 4) Vergl. dazu Münchner Merkur, 8.6.49, Kritik Max Christian Feiler:
"... Gleich, wenn der Vorhang aufgeht, geht einem auch das Herz auf. Denn alles, was in Pagnols Komödie an südländischer Buntheit, Leichtigkeit und Musikalität schwingt, spiegelt sich in Wolfgang Znamenaceks Bühnenbild. "
- 5) Vergl. dazu N. Z., 3.2.50, Kritik Bruno E. Werner:
"... Wolfgang Znamenacek hatte die Provence hingenzaubert. Einen jener unvergeßlichen, kleinen, platanenumstandenen Dorfplätze, vielleicht in Chateau neuf du Pape, wo man in der Sonne seinen Pernod und drinnen den regionalen Wein trinkt ... Dazu den großen, schuppenartigen Backraum. Das Ganze durch konkrete Verdichtung über den simplen Naturalismus hinausgehend ein Traum der Erinnerung. "
- 6) Telari und Kulissengassen bildeten die technischen Voraussetzungen der Verwandlung auf der Barockbühne. Im 18. Jahrh. wurde dieses Prinzip aufgegeben und die Dekoration zum ersten Mal durchgängig aus drei Wänden gebildet. S. dazu Joseph Gregor: "Wiener szenische Kunst", Wien 1924.
- 7) Den Fels läßt Znamenacek weg, weil er keine dramaturgische Funktion zu erfüllen hat.
- 8) Auch die Beschränkung auf ganz wenige Möbel erfolgt nach historischem Vorbild. In einer Anmerkung zur "Gefesselten Phantasie" schreibt Joseph Gregor ("Wiener szenische Kunst"):
"Richtig werden die Bilder zweifellos hinsichtlich der auffälligen Geräumigkeit des Schauplatzes sein, ein großes Mobilar steht der Bühne immer noch nicht zur Verfügung und noch hat sich die Ansicht der Galli Bibiena, daß Dekoration an sich, ohne hineingestelltes Mobilar zu sprechen hätte, noch nicht ganz verflüchtigt."
- 9) In diesem Sinne eingesetzt, halte ich im Gegensatz zur unten angeführten Kritik das Erscheinen der Bäume für durchaus sinnvoll.
- 10) S. Z., 3.1.48.
- 11) Die Kostüme entwarf Liselotte Erler.

52)

M. M. 30.1.51, Kritik Walter Kiaulehn:

"... Sehnlich erwartet also rauschte endlich der hellrote Vorhang beiseite und zeigte den Zwischenvorhang, den Meister Znamenacek für die Neueinstudierung des "Verschwender" gemalt hat, seine Biedermeierlandschaft mit einem Monopterus und einem schwärmerischen Herrn von Flottwell im braunen Gehrock davor, der die Arme sehnsüchtig nach der entschwebenden Fee Cheristane ausstreckt, während links im Gebirge der allegorische Bettelmann des Stückes sitzt. Wie ich in der Pause merkte, ist dieser Vorhang mißverstanden worden. Man hielt ihn vielfach nicht für ein ironisches Aperçu, sondern nahm ihn bitter ernst. So hörte ich, wie ein Herr die Proportionen der Figuren im Verhältnis zur Landschaft beanstandete. Bei alledem muß man sich vor Augen halten, daß ja vorgestern nicht das normale Theaterpublikum versammelt war. Ich kann mir nämlich nicht denken, daß ein richtiges Publikum das jagdliche Waldbild von Znamenacek ohne Applaus hätte passieren lassen, eines der schönsten Bilder, die man in den letzten Jahren auf einer Münchner Bühne gesehen hat. .

S. Z. 30.1.51, Kritik Hanns Braun:

"... Aber bemerkenswerterweise hat gerade der reichliche Einsatz technischer Feinheiten das Aufkommen jener romantisch-biedermeierlichen Atmosphäre gehemmt, die uns Hübner mit Raimunds "Alpenkönig und Menschenfeind" vor drei Jahren zu schenken vermocht hat. Es stellt sich nämlich heraus, daß das Zauberische bei Raimund nicht weniger als das Gemüthafte von einer edlen Naivität lebt, so sehr, daß man den Zauber zerstört, je mehr man ihn technisch vollendet. Das Technische weckt immer Unzufriedenheit nach dem Vollkommenen. Dies wohl der Hauptgrund, warum man die romantisch-idealisierenden Naturszenarien, die Wolfgang Znamenacek im Stil der Zeit geschaffen hatte, zwar sehr zu bewundern fand, aber doch auch hier des Schaugepränges nicht recht froh wurde, mag sein, daß hier unsere so anders gebetteten Lebensgefühle unterbewußt widerstreben. . ."

N. Z. 30.1.51, Kritik Bruno E. Werner:

"... Ein Hauptverdienst hatte gewiß Wolfgang Znamenacek mit seinen Bühnenbildern, die aus dem Geist der Salzburger Romantik geboren schienen. Vor dem leuchtenden, großen Landschaftsprospekt, mit dem Schneeberg, den grünen Wiesen und dem blauen See standen das Filigran eines birkengrünen Frühlingswaldes oder die heran-

rollenden, blühenden Rittersporn, Tulpen und zierliche Zweige, lehnte ein Häuschen mit Schindeldach und violetten Glyzinien, erhob sich die weiße Schloßvilla des Herrn von Flottwell oder weitete sich der Tanzsaal mit den Milchglaskugeln der Kronleuchter - während voreinander hängende, lichte Seitenkulissen immer wieder den Charakter und Tiefenraum der Barockbühne liebenswürdig verkörperten..."

- 3) Vergl. dazu N.Z., 31.7.52, Kritik Bruno E. Werner:
"... Wolfgang Znamenaceks Guckkastenbühne, die durch ihre luftigen Zwischenwände eine unglaubliche perspektivische Tiefe erreichte, gab die lichte, feenhafte Umwelt wie die bilderbogenhafte Drastik mit sparsamen Mitteln. Die Bilder schwebten bei raschem Szenenwandel davon, und zum Schluß öffnet sich ein mauvefarbener Feenhimmel mit Rocailles mit einem ganz leisen, das Süßliche ironisierenden Unterton..."
- 4) Die Anregung zu Bild II, 4 entnimmt er dem Buch Joseph Gregors "Wiener szenische Kunst", 1924, Schoeller Kolorierter Stich zu Raimunds "Bauer als Millionär", aus "Galerie drolliger Szenen", XII.
- 5) Da Znamenacek sich den Raum noch weiter und größer dachte, entspricht die Ausführung nicht ganz dem ursprünglichen Entwurf.
- 6) S.Z., 26.11.48, Kritik Hanns Braun:
"... Erneut auch erwies sich Znamenacek als Meister der schicksalsträchtigen Szene. Am stärksten in den machtbetont großartigen, besser verschwenderisch schönen Räumen des Präsidenten und der Favoritin. Am kühnsten in dem Wohnraum Millers, der durch die von oben kommende Treppe mindestens straßenseitig ins Souterrain versetzt scheint und in einen schlauchförmigen Gang fast quälend übergeht..."
- 7) Die Kostüme entwarf Liselotte Erler.
- 8) Vergl. dazu: M.M., 20.5.49, Kritik Max Christian Feiler:
"... Aus dem gleichen sublimen Kunstverstand und aus dem Geist des Stückes heraus hat Wolfgang Znamenacek kongenial die Bühnenbilder und Kostüme konzipiert. Das Zimmer des Tischlermeisters, grau und bräunlich in allen Schattierungen, mit Wasserflecken an der Decke, mit einer grotesken, puritanischen Lehnstuhlplastik, ein geistiges Gefängnis, wo hochfliegende Pläne und abtrünnige Gedanken an der Wur-

zel angefressen werden. In einem solchen Raum haben keine Impressionen oder Zwischentöne Platz, nur letzte Einfachheit und höchste Vehemenz..."

S. Z., 21. 5. 49, Kritik Hanns Braun:

"... Nicht zuletzt hat Wolfgang Znamenacek zum Gelingen durch seine schräg ansteigenden, überdimensionalen, freudlos-kahlen und darin das Schicksal spiegelnden Bühnenbilder sowie durch die trefflichen Kostüme beigetragen. In ihrer Tendenz, nirgend zu "schönen", das zuinnerst Wahre hervorzukehren ohne Scheu, waren sie Fehlings Stil kongenial..."

N. Z., 21. 5. 49, Kritik Arnold Bauer:

"... Wolfgang Znamenacek gelang es, Fehlings expressiven Stil auf das Bühnenbild zu übertragen: das Tischlerhaus und Totenhaus, kahl und karg, perspektivisch vertieft, mit hohen, leeren, fleckigen Wänden, auf denen sich Schatten wie Seelen im Hades abzeichnen. In der Mitte verloren, ein grauer Lehnstuhl. Man darf sagen, die Möbel spielen mit..."

- 59) Wie weit Znamenacek den Entwurf aus der Handlung gestaltet, zeigt die Art, wie er die Figurine in die Komposition des Bildes miteinbezieht. In expressiver Gegenbewegung bringt diese das Bild als solches erst in sein Gleichgewicht.
- 60) Da der gewünschten Wirkung zuliebe auf der Szene alles erlaubt ist, wird selbst ein Szenenbild, das in sich verschiedene Gestaltungsprinzipien miteinander vereinigt, wenn es nur der Dichtung entspricht, nach den Gesetzen des Theaters zu einem Kunstwerk von hohem Rang.
- 61) Immer wieder finden sich in dem Bühnenbildschaffen Znamenaceks Beispiele einer bis in das Formale des Bildaufbaus reichenden Interpretation. Doch sie alle eingehend zu betrachten, bleibt nicht Raum genug.
- 62) Vergl. dazu S. Z., 28. 4. 50, Kritik Hanns Braun:
"... Diese Passion der erfolglosen Mittelmäßigkeit hat Hans Schweika in den Münchner Kammerspielen mit Erich Ponto in der Hauptrolle auf für uns Deutsche zu hachhaltiger Wirkung gebracht, wobei Znamens Bühnenbild und Feilitzschs Musik das Sehnsüchtig-Balladeske, Drohende

und idyllisch Durchsonnte stärker ausdrückten als die Spieler, die absichtlich ins Alltägliche gebannt blieben, um dem Rührenden nicht Luft zum Sentimentalen zu geben..."

N. Z., 28.4.50, Bruno E. Werner:

"... Hans Schweikart, der Regisseur, tat gut daran, folkloristisch nur mit Andeutungen zu arbeiten. Er hatte sich von Wolfgang Znamenacek ein Bühnenbild entwerfen lassen, das bei so viel gleichzeitigen Schauplätzen der Gefahr der bedrängenden Enge entging, einer Gefahr, wie sie einst die Brücknerbühne mit ihrer Aufteilung in lauter nacheinander aufleuchtende Zellen mitbrachte. Wie ein Vogelnest aus Eisengestänge schwebten die Räume des Lomannschen Hauses mit sparsamen Andeutungen im grausamen Schatten der turmhohen Mietskasernen..."

M. M., 28.4.50, Walter Kiaulehn:

"... Schweikart, der Inszenator und seine prominente Spielschar, blieben vor diesem Bild Znamenaceks zurück; eine beklemmende Ansammlung von zehn- und zwanzigstöckigen Mietskasernen in New York drängt sich um und auf ein kleines, wackliges Einfamilienhaus von jener billigen Abziehbildschönheit, die man auf den Plakaten der Eigenbaufinanzierungsgesellschaften sieht..."

3) Vergl. dazu M. M., 23.4.51, Kritik Max Christian Feiler:

"... Wolfgang Znamenaceks Begabung ist es, Reales und Irreales auf das glücklichste zu mischen. Leere Rahmen werden zu Wänden und umschließenden Räumen. Die klare Vielfalt im Nebeneinander, Hintereinander und Übereinander der Schauplätze wird zu einem optischen Eindruck, der den ganzen Abend beherrscht..."

N. Z., 23.4.51, Kritik Wolfgang Drews:

"...Dazu hat Wolfgang Znamenacek eine hervorragende Szene gebaut, die die Atmosphäre genau und deutlich wiedergibt und deren phantasievolle Konstruktion von, wörtlich und bildlich gesprochen, großer Durchsichtigkeit ist..."

4) Dürrenmatt erwähnt im Text ein Damenportrait von Picasso.

5) 1925 gab Breton sein surrealistisches Manifest heraus ("Revue Surrealiste").

Vergl. dazu Haftmann "Die Malerei im 20. Jahrhundert", Kapitel

"Max Ernst und der veristische Surrealismus", S. 388 ff.

Zitat aus dem surrealistischen Manifest von André Breton, zitiert nach

Knaurs Lexikon "Moderne Kunst", S. 292.

- 66) Vergl. dazu S. Z., 28. 5. 52, Kritik Hanns Braun:
".... die hintergründige, durchsichtige Schicksals-Raumgestaltung Wolfgang Znamenaceks, Liselotte Erlers Kostümkunst und die ganz dem Stil des Werkes (in Summhören) eingesetzte Musik Karl von Feilitzschs. Hier ward, was seiner Grotesk-Elemente wegen bei schwacher Darstellung heillos schiefgehen könnte, ein equilibristischer Triumph über jegliche Schwerkraft der Gewohnheiten.
- M. M., 28. 3. 52, Kritik Max Christian Feiler:
".... Schweikarts Inszenierung nutzte alle geistigen, formalen und theatralischen Möglichkeiten des Stückes beispielgebend aus... Dazu das herrliche, reiche und klare Bühnenbild Znamenaceks und die phantasievoll unwirklichen Kostüme Liselotte Erlers. Es war eine Modell-Uraufführung. ..."
- N. Z., 28. 3. 52, Kritik Bruno E. Werner:
".... Wolfgang Znamenacek hatte ein transparentes Bühnenbild entworfen mit Biedermeiertisch und Louis XVI-Stühlen und Venus von Milo im Vordergrund, vom Schnürboden herunterrollenden Bänkel-sängerbildern und im Hintergrund die Westminster Uhr, Wolkenkratzer, Taube und Damenportrait Picassos, Apfelbaum und anderer Unsinn. Es war, als wenn der Surrealismus seinen eigenen Makartstil entwickelt hätte...."
- 67) Schon nach wenigen Aufführungen mußte das Stück abgesetzt werden, da das Publikum sich durch Pfiffe gegen die Diffamierung des beliebten Oktoberfestes wehrte.
- 68) Znamenacek fertigte die Entwürfe 1947 für die "Schaubude". Wegen der Primitivität dieser Bühne beschränkt er sich auf gemalte Prospekte.
- 69) Es ist anzunehmen, daß die Frisierstühle als vor dem Prospekt stehend gedacht sind.
- 70) Der Aufführung lag die Übersetzung und Bearbeitung von Erich Kästner zugrunde.
- 71) a) Die Kostüme entwarf seine Assistentin Elisabeth Urbancic.
b) Nach der Absetzung des Stückes verkaufte man die Dekoration nach Köln

- 2) In die "bühne im bauhaus" schreibt Moholy Nagy in seinem Aufsatz: *Theater, Zirkus, Varieté*" (Mü. 1924, S. 53):
"Als Gesamtbühnenaktion vorstellbar ist ein großer, dynamisch-rhythmischer Gestaltungsvorgang, welcher die größten miteinander zusammenprallenden Massen von Mitteln - Spannungen von Qualität und Quantität - in elementar gedrängter Form zusammenfaßt. . ."
- 3) "Was sie (Nagys Szenengestaltung) von anderen unterscheidet, ist lediglich auch hier der Versuch, Innenraum und Außenraum, Landschaft und Wohnraum in einer simultanen, wechselnden Durchdringung zu gestalten." Diss. Romstöck, S. 316.
- 4) Vergl. dazu Diss. Romstöck, S. 315 f.
- 5) Artur Kutscher: "Grundriß der Theaterwissenschaft", München 1949, S. 321.
- 6) In seiner Interpretation dieses Bühnenraumes findet Paul Bekker zwischen Raumbild und Klangbild sehr einleuchtende Beziehungen: "Der Zusammenhang zwischen Oper und perspektivischem Bühnenbild gründet sich äußerlich auf die geschichtliche Tatsache (er deutet darauf hin, daß die Opernbühne ihrer historischen Herkunft nach die Bühne des perspektivischen Raumes ist), innerlich auf die organische Bindung von Musik und Szene. Die perspektivische Vertiefung des Bildes, die Staffelung der Schaufläche ist die räumliche Gegenerscheinung zur akustischen Zerlegung und Staffelung des Klanges in der Harmonik. Die in unvermittelter Größenwirkung vor dieser Perspektive stehende menschliche Gestalt ist die bildhafte Gegenerscheinung der über der Harmonie schwebenden Gesangsmelodie. . ." ("Das Operntheater", 1931, Leipzig, S. 9). Doch, wenn er im folgenden Absatz für die künstlerische Gestaltung dieses Raumes einzig malerisch dekorative Elemente anerkennt und eine architektonische Lösung als nicht gemäß ablehnt, irrt er. Zahlreiche Beispiele (vornehmlich die der realistischen Grand-opera) aus der Praxis beweisen, daß bei vielen Opern ohne eine gewisse gebaute Monumentalität nicht auszukommen ist.
- 7) Neue Presse, 24.10.56, Kritik Thomas Halbe.
- 8) Der Name "Abraxas" leitet sich aus der Zahlenmystik der Schwarzen Magie ab, und zwar heißt Abraxas in der Zahlenbedeutung der grie-

chischen Buchstaben 365. Als Wort bezeichnet er bei den Gnostikern des 2. Jahrh. eine Kraft, der die 365 Geister- und Menschenreiche untertan sind.

79) Ausdruck Egks im Libretto.

80) Vergl. dazu S. Z., 29.10.51, Graf Kalckreuth:

".... Als Hauptfigur der Neubelebung, die als solche die Armseligkeit des Operettenschaffens an den Tag bringt, fungierte der Bühnenbildner Znamenacek und die Kostümbildnerin Charlotte v. Heydebreck.

M. M., 29.10.51, Walter Kiaulehn:

".... Aber schön wäre es halt doch gewesen, hätte Charell in das zauberhafte Bühnenbild von Znamenacek und in die Kostümwunder von Charlotte v. Heydebreck-Fleming auch noch ganz erstklassige Schauspieler tun können...."

N. Z., 29.10.51, Bruno E. Werner:

".... Da geht der Vorhang, der wie ein Wald aussieht, auseinander, und dahinter zeigt sich ein zweiter dichter Tannenwald, durchzogen von Kuhglocken und Jodlern, und dann springt auch dieser auseinander, und die bunten Häuserfronten vor den Proszeniumslogen erfahren ihre Fortsetzung in den Spielzeug-Hotelbauten auf der Bühne, und dahinter der smaragdgrüne See und darüber die grünen Alpwiesen, noch über die Wälder steigend zu einem Gletscherberg, den der Frühromantiker Johann Heinrich Koch entworfen haben könnte. Und nun fliegt ein Schleier nach dem anderen in die Höhe, der Berg blitzt auf, die Sonne bestrahlt die Landschaft, der rote Autobus bringt die Fremden, vor dem Hotel fährt plötzlich eine ganze Terrasse mit Tischen vor, wo man Platz nimmt, während ein Ballett von Kellnerinnen Bier bringt und überall die Fensterläden sich öffnen. Und später das Familienbad, die Alm, der Kuhstall, das Rathaus... Von höchster Wichtigkeit sind bei einer solchen Revue die Bühnenbilder. Charell hätte keine besseren finden können als die farbig-heiteren und doch zugleich raumtiefen illusionistischen von Wolfgang Znamenacek. Jammerschade, daß die Besetzung der Hauptrollen nicht mit der sonst erstrebten Perfektion Schritt hielt...."

81) "Der Apfel ist ab", Drehbuch von Helmut Käutner und Bobby Todd nach Motiven der gleichnamigen, musikalischen Komödie von Kurd E. Heyne, Helmut Käutner und Bobby Todd.

- 32) Von dem Surrealismus im Sinne der klassischen Definition Bretons kann hier allerdings nicht die Rede sein. Dem kabarettistischen und skurrilen Inhalt des Filmes entsprechend, bedient sich Znamenacek lediglich seiner äußeren Form, nutzt er seinen Hang zum Prätensiösen und Extravaganzen.
- 33) Im Gegensatz zum Bühnenbild der Theateraufführung hat das Bild des Films eigene, selbständige Funktion. In seinem Buch "Film, die unentdeckte Kunst" schreibt Gunter Groll, S. 43 (Mü. 1937):
"Im Film wird künstlerischer Ausdruck nicht allein durch das Spiel des Schauspielers erreicht, sondern in weit höherem Maße durch die Bildform, die durch die Kamera von diesem Spiel übertragen wird."
und S. 31: "Film ist Bild. Tonfilm ist durch den Ton gesteigertes Bild."
- 34) "Südliche Nächte", ein Melodie-Herzog Film von Robert A. Stemmle, gedreht im Frühjahr 1953.
- 35) a) Zitat Edward Gordon Craig, zitiert nach Artur Kutscher: "Die Ausdruckskunst der Bühne", Leipz. 1918, S. 121.
- 36) Carl Hagemann: "Regie", Berlin 1916, S. 164,
- 37) Artur Kutscher: "Grundriß der Theaterwissenschaft" S. 225 nach der Formel von Fritz Ulmer "Die schöpferischen Kräfte der Schaubühne", Bavaria I, S. 7.
- 38) Dr. Paul Neubauer, "Neurssische Theaterskizzen, Dekorationskunst und Kostüme in Prag", Ausstellung Alexandra Exter, in "Theater der Welt", Heft 9-12, geleitet von Prof. Dr. Carl Niessen, Ztschr. f. die gesamte Theaterkultur.
- 39) Preetorius, zitiert nach Artur Kutscher, s.o. S. 267.
- 90) Artur Kutscher, s.o. S. 267.
- 91) Martin Buber: "Das Claudel Programmbuch", Hellerauer Verlag, 1913, S. 72.

- 92) So läßt er in den Kammerspielen z. B. ganz zarte, helle Farbplatten fertigen.
- 93) In seiner Gedenkrede vom 2. 6. 53 berichtet Alfred Sistig: "Er las fünfmal soviel Theaterstücke als er gemußt hätte. Er war es, der den Dramaturgen oft neue Stücke mitbrachte."
- 94) Vergl. dazu A. 44, 56, 58, 62, außerdem die Kritiken zu "Das unbewohnte Eiland" (Defresne, Insz. Domin) N. Z. 26.1.51, Wolfgang Drews: "... Wolfgang Znamenaceks Bühnenbild war bedeutend echter als der Anlaß, zuweilen schien in der grauen Wirrnis die blaue Blume aufzublühen...."
- "Die Dame ist nicht fürs Feuer" (Christopher Fry, Insz. Schweikart) M. M., 21.3.51, Walter Kiaulehn: "... Was Schweikart bei dem doch auch undramatischen Oratorium von Camus so glänzend und scheinbar mühelos gelang, nämlich einen echten Theaterabend hinzuzaubern, gelingt ihm hier nur in einigen Szenen. Dabei war Znamenaceks Bühnenbild der ideale Auftakt einer Komödie. Es blieb jedoch oft seltsam leer oder spielte nur für sich...."
- "Minna von Barnhelm" (Lessing, Insz. Kortner) M. M., 8.11.51 Walter Kiaulehn: "Znamenaceks Bühnenbild auf seine neue Aufgabe zu loben, fällt schwer. Er gab diesmal dem Bühnenbild den preußischen Realismus, die süße Verspieltheit des Rokoko und dazu die durchscheinende Transparenz ohne die sich keine echte Heiterkeit auf der Bühne einstellen kann..."
- "Die Ratten" (Hauptmann, Insz. Schweikart), M. M., 10.11.52. Max Christian Feiler: "... Mit Hilfe der wieder einmal ins Schwarze treffenden Bühnenbilder von Wolfgang Znamenacek - dieser Rumpelkammerdachboden und das reithallengroße Armeleutezimmer trotzten dem Naturalismus die Stilisierung ab - und der Kostüme Liselotte Erlers kamen Milieu und Atmosphäre dieser Welt faszinierend über die Rampe."
- 95) Ottmar Schubert: "Das Bühnenbild", Mü. 1956, S. 127: "Devise war: Nur nicht altmodisch gelten und möglichst originell sein, möglichst auffallen! Publicity wurde auch für den Bühnenbildner Lebensnotwendigkeit. Begriffe wie Werktreue, Bescheidenheit gegenüber dem Werk, wurden weitgehend unbekannt, die Eitelkeit begann zu triumphieren, das Bühnenbild trat vielfach zu sehr in den Vordergrund."

- 96) Vergl. dazu Siegfried Melchinger "Theater der Gegenwart", Ffm. 1956, S. 172.
- 97) Ausdruck von Werner Haftmann "Malerei im 20. Jahrhundert", Mü. 1954, S. 450.
- 98) Werner Haftmann, s. o., S. 436.
- 99) Beispiele:
 Helmut Jürgens: "Julius Caesar" von G. F. Händel (Insz. R. Hartmann, Mü. 55), "Salome" von Richard Strauß (Insz. R. Hartmann, Mü. 55).
 Max Bignens: "Der Barbier von Sevilla" von G. Rossini (Regie H. List, Gärtnerplatz, Mü. 54).
 Rudolf Schülz: "Antigone" von Jean Anouilh (Insz. Brücklmeier, Hannover 47), "Johannisnacht" von James Matthew Abrie (Insz. H. Stelter 47).
 Leni Bauer Escy: "Bernada Albas Haus" von Federico Garcia Lorca (Insz. Brücklmeier, Sttg. 53), "Amphitryon 38" (Jean Giraudoux, Sttg. 52).
 Jörg Zimmermann: "Nach Damaskus" (Strindberg, Schweikart, 56), "Ornifle" von Jean Anouilh (Insz. P. Hoffmann, Mü. 56), "Peterchens Mondfahrt", Gerd v. Bassewitz (Insz. A. Everding, Mü. 56).
- 00) Ahlers-Heestermann "Stilwende", Aufbruch der Jugend um 1900, Berlin 1941.
- 01) zitiert nach Werner Haftmann s. o. S. 76.
- 02) Ausspruch aus der Gedenkrede Alfred Erich Sistig am 2. 5. 53.
- 03) M. M. 27. 5. 53.
- 04) Brief vom 12. 7. 56.
- 05) Hamburger Echo, 20. 11. 52, Dr. B.:
 "... Schon das Bühnenbild, von dem zu Gast gebetenen Wolfgang Znamenacek gestaltet, führte mit seinen frei in den von Sturm, Eis und Wetterwolken durchtobten, großen Bühnenraum gestellten Szenarium, das eine Meisterleistung sparsamer Realistik war, mitten hinein in den Stimmungsgehalt dieser vier Akte...."

106) Weltwoche, 2. 3. 51, W. -s

".... Die herbe Linienführung wird von Wolfgang Znamenacek betont kargen Bühnenbildern unterstützt, in fahlem Licht gähnt die trostlose Tiefe der Bühne, gleich einsam und eingemauert in Kerker und Palast. Nicht ungefährlich, solch harte Enthaltsamkeit, leicht könnte schlechte Laune die Tragik, Lehrhaftigkeit die Dramatik verdrängen. Doch ein interessantes Experiment, in das sich die Leistung von Gisela Matishent als Maria gut einfügt...."

Neue Züricher Zeitung, 24. 2. 51, wti

".... Hart und lastend wie dieses Drama ist der von dem trefflichen Münchner Bühnenbildner Wolfgang Znamenacek als Gast geschaffene szenische Rahmen. Düstere Backsteinmauern und Gitterwerk sind die Dominanten, in Räumen des Hofes zu London nur andeutend dekorativ aufgehell, besonders glücklich in dem mattgoldenen schimmernden Kabinett Elisabeths mit dem erinnerungsschweren Portrait Heinrichs VIII. Selbst den "Park" zu Fotheringhay mit seinen todesfahlen Bäumen preßt der konsequente Bühnenbildner zwischen Mauern, gönnt ihm nicht "den grünen Teppich der Wiesen...."

Ähnlich anerkennend berichten die Neuen Züricher Nachrichten, 24. 2. und der Tages-Anzeiger, 24. 2. 51.

107) S. Z., 7. 2. 53, Kritik G. Schön:

".... Die beste Besetzung war jedoch nicht ein Schauspieler, sondern der Bühnenbildner Wolfgang Znamenacek. Wie dieser Zauberer der Szene über den riesigen Bühnenraum verfügte, ihn zu einem echten Mitspieler in Farben und Bauten erhob, war grandios. Der Löwenanteil des heftigen Beifalls gebührt ihm...."

108) Darmstädter Echo", 6. 6. 53, A. v. Hahn:

".... In Znamenacek verliert das deutsche Theater seinen wahrscheinlich hervorragendsten Bühnenbildner, der mit seinen 40 Jahren noch der sogenannten jungen nachwachsenden Generation angehörte...."

Die Neue Zeitung, 27. 6. 53, W. A. B. :

".... Mit 'Znam', wie er in Kollegen- und Freundeskreisen kurz, fast zärtlich genannt wurde, ist einer der fähigsten und phantasievollsten Bühnenbildner der Nachkriegszeit dahingegangen. Den Ruf, den die Münchner Kammerspiele heute wieder auch jenseits der Grenzen genießen, verdanken sie zu einem nicht geringen Teil den Schöpfun-

gen des hochbegabten, jungen Kölners...."

S. Z. 6. 6. 53, Bildteil, veröffentlicht eine Seite mit Fotos von Entwürfen Znamenaceks;

aus dem Text: "... Seine Stärke war die Fähigkeit, nicht nur die äußerliche szenische Anweisung, sondern die inneren Schwingungen eines Stückes Realität werden zu lassen. Damit half er dem Dichter wie dem Regisseur, dem Schauspieler und vor allem dem Zuschauer, indem er ihn nicht mit originellen Einfällen überraschte, sondern suggestiv in den Bann des Stückes schlug Das deutsche Theater hat mit Znamenacek einen seiner großen Männer verloren."

109) Vergl. dazu Werner Haftmann s.o. S. 466-468.

110) Zitat nach Haftmann s.o. S. 468.

111) Vergl. Haftmann s.o. S. 477-478.

112) Vergl. Haftmann s.o. S. 463.

ÜBERSICHT ÜBER DAS BÜHNENBILDSCHAFFEN ZNAMENACEKS

I Studienzeit 1930-1934

(Von dieser Zeit sind nur einzelne, farbige Skizzen vorhanden.)

- 1) "Leonce und Lena", Büchner, 10 Entwürfe
- 2) "Jeder nach seiner Art", Pirandello, 1 Entwurf
- 3) "Heinrich VIII.", Shakespeare, 9 Entwürfe

II Theater in Stolp 1935-1937

- 1) "Die lustige Witwe", Lehar, 4 Bühnenfotos
- 2) "Land des Lächelns", Lehar, 3 Fotos
- 3) "Faust", Goethe, 5 Fotos

(Weitere kleine Fotografien aus der Stolper Zeit sind nicht mehr genau zu identifizieren.)

III Rosetheater 1937-1944

(Da das Archiv durch die Zerstörung des Theaters vernichtet wurde, können weder alle Bühnenbildarbeiten Znamenaceks erfaßt werden, noch ist eine genaue Datierung möglich. Es werden daher lediglich die noch vorhandenen Entwürfe nach der angegebenen Jahreszahl aufgeführt.)

- 1) "Don Cesar", Dellinger, (1937) 6 Entwürfe
- 2) "Flachsmann als Erzieher", Otto Ernst, (1937) 2 Entwürfe
- 3) "Ehre", Sudermann, (1937) 2 Entwürfe
- 4) "Vor Sonnenaufgang", Hauptmann, (1937/38) 6 Entwürfe, 6 techn. Zeichn.
- 5) "Hamlet", in der Bearb. Hauptmann, (1938), 14 Entwürfe, 14 techn. Zeichn.
- 6) "Biberpelz", Hauptmann, (1938) 2 Entwürfe
- 7) "Die alten Junggesellen", Sardou, (1938), 3 Entwürfe
- 8) "Egmont", in der Bearb. Schiller, (1939) 9 Entwürfe
- 9) "Maria Stuart", Schiller, (1940), 4 Entwürfe
- 10) "Don Ranudo de Colibrados", Holberg, (1941/42) 1 Entwurf, 2 Zeichn. f.
Projektion
- 11) "Narziß", Brachvogel, (1942), 7 Entwürfe, 6 Zeichnungen f. Projektion
- 12) "Kaufmann von Venedig", Shakespeare, (1942) 1 Entwurf

- 13) "Stützen der Gesellschaft", Ibsen, (1942) 1 Entwurf
- 14) "Mädel aus der Vorstadt", Nestroy, (1943) 4 Entwürfe
- 15) "Peter Brauer", Hauptmann, (1943) 2 Entwürfe
- 16) "Don Gil von den grünen Hosen", Tirso de Molina, (1943) 7 Entwürfe
- 17) "Fuhrmann Henschel", Hauptmann, (1943) 2 Entwürfe
- 18) "Vang Gogh", Rose, (1943) 5 Entwürfe, nicht ausgeführt
- 19) "Eifersucht auf sich selbst", Tirso de Molina, (1944) 2 Entwürfe, nicht ausgef.
- 20) "Komödie der Irrungen", Shakespeare, 3 Entwürfe o. Jahr, nicht ausgeführt
- 21) "Faust", Goethe, 12 Entwürfe, o.J. " "
- 22) "Romeo und Julia", Shakespeare, 1 Entwurf, o.J. " "
- 23) "Das Leben ein Traum", Calderon, 1 Entwurf, o.J. " "

IV Staatstheater in Düsseldorf 1945/46

(Da auch von dieser Spielzeit nur noch einzelne Entwurfsblätter vorhanden sind, ist auch hier eine Erfassung aller Arbeiten nicht möglich.)

- 1) "Geschichte vom Soldaten", Strawinsky, 6 Entwürfe u. 5 Figurinen
- 2) "Hoffmanns Erzählungen", Offenbach, 4 Entwürfe
- 3) "Cosi fan tutte", Mozart, 1 Entwurf
- 4) "Carmen", Bizet, 2 Entwürfe und 2 Prospektentwürfe
- 5) "Übergang", Eulenberg, 8 Figurinen
- 6) "Candida", Shaw, 8 Figurinen
- 7) "Er ist an allem schuld", Tolstoi, 9 Figurinen
- 8) "Heiratsantrag", Tschechow, 3 Figurinen
- 9) "Der Bär", Tschechow, 3 Figurinen
- 10) "Oktobertag", Georg Kaiser, 4 Figurinen
- 11) "Aimée", Courbier, 1 Figurine
- 12) 4 Figurinen für Ballett

V Kammerspiele in München 1946-1953

(Zusammengestellt nach dem Premierenverzeichnis, Archiv Kammerspiele)

- 1) Plakat für den Spielplan
- 2) "Der Tod im Apfelbaum", Osborn, (9.10.46) Bühnenfotos
- 3) "Das Abgründige in Herrn Gerstenberg", v. Ambesser, (30.10.46) 5 Entwürfe,
6 Skizzen, 2 Kostümlblätter, Foto
- 4) "Nun singen sie wieder", Frisch, (19.12.46) 5 Entwürfe
- 5) "Dr. Knock", Jules Romain, (21.3.47), Bühnenfoto
- 6) "Der jüngste Tag", v. Horvath, (3.4.47), 5 Entwürfe
- 7) "Der Seidene Schuh", Claudel, (10.10.47) Bühnenfotos

- 8) "Eurydike", Anouilh, (2.7.47) 2 Entwürfe, Bühnenfotos
- 9) "Ein Inspektor kommt", Priestly, (21.12.47) 1 Entwurf
- 10) "Der Alpenkönig und der Menschenfeind", Raimund, (31.12.47) Bühnenfotos
- 11) "Die Zeit des Glücks", Achard, (5.7.48) Bühnenfotos
- 12) "Die Irre von Chaillot", Giraudoux, (27.7.48) 2 Entwürfe, Bühnenfotos, Fig.
- 13) "Kabale und Liebe", Schiller, (24.11.48) 1 Entwurf, 3 Bühnenfotos
- 14) "Herr Puntila und sein Knecht Matti", Brecht(9.1.49)8 Bühnenfotos, 8 Figuren
- 15) "Donauwellen", Kortner, (15.2.49) Bühnenfoto
- 16) "Iphigenie auf Tauris", Goethe, (9.3.49) 1 Entwurf, Bühnenfoto
- 17) "Zum goldenen Anker", Pagnol, (4.6.49) Bühnenfoto
- 18) "Der Vater", Strindberg, (8.10.49) 1 Entwurf, Bühnenfotos
- 19) "Ende gut, Alles gut", Shakespeare, (31.12.49), 2 Entwürfe, 4 Kostümblätter
- 20) "Madame Aurelie", Pagnol, (1.2.50) 2 Bühnenfotos
- 21) "Der Tod des Handlungsreisenden", Miller, (26.4.50) 3 Bühnenfotos
- 22) "Belagerungszustand", Camus, (20.6.50) 2 Entwürfe, 16 Figuren, Fotos
- 23) "Frauen in New York", Booth, (23.9.50) Bühnenfoto
- 24) "Viel Lärm um nichts", Shakespeare, (18.12.50) Bühnenfoto
- 25) "Das unbewohnte Eiland", Defresne, (23.1.51) 1 Entwurf, 2 Bühnenfotos
- 26) "Die Dame ist nicht fürs Feuer", Fry, (21.3.51) Bühnenfotos
- 27) "Endstation Sehnsucht", Williams, 1 Entwurf, Bühnenfoto
- 28) "Dantons Tod", Büchner, (21.4.52) Bühnenfotos,Modellbühnenfotos, Figurin.
- 29) "Minna von Barnhelm", Lessing, (6.11.51) 1 Entwurf, Farbfotos
- 30) "Intermezzo", Giraudoux, (8.1.52) Farbdias, Modellteile
- 31) "Die Ehe des Herrn Mississippi", Dürrenmatt (26.3.52) 1 Entwurf, Bühnenfotos
- 32) "Woyzek", Büchner, (25.7.52) 15 Entwürfe, 9 Figuren, Bühnenfot., Plakat
- 33) "Nächtlicher Besuch", Frisch, (25.7.52) Bühnenfotos
- 34) "Kasimir und Karoline", Horvath, (7.10.52) 7 Entwürfe
- 35) "Die Ratten", Hauptmann, (8.11.52) 2 Entwürfe, Bühnenfotos
- 36) "Das Feuerwerk", Charell-Burlehart, (8.12.52) Bühnenfotos
- 37) "Der Bauer als Millionär", Raimund, (23.4.53) Bühnenfotos
- 38) "Don Juan oder die Liebe zur Geometrie", Frisch, (21.5.53)4 Entwürfe,24 Figur.

VI Gastbühnenbilder

(Obwohl von verschiedenen Arbeiten an auswärtigen Bühnen weder Entwürfe noch Fotos existieren, sind diese der Vollständigkeit halber aufgeführt worden.)

- 1) "Was Ihr wollt", Shakespeare (17.1.47) f.d. Volkstheater, Bayr. Hof, Bühnenfot.
- 2) "Pünktchen und Anton", Kästner (1947) 8 Entwürfe, 2 Details f.d. "Schaubude"
- 3) "Abraxas", Egk, (6.6.48), Münchner Staatsoper, 5 Entwürfe, 5 Bühnenfotos
- 4) "Maria Magdalena", Hebbel, (19.5.49)Brunnenhofth. Mü., Bühnenfotos

- 5) "Zigeunerbaron", Strauß, (15.10.49) Operette, München
- 6) "Zu schön um wahr zu sein", Shakespeare, (6.5.50), Zürich
- 7) "Don Carlos", Schiller, (4.12.50), Hebbeltheater Berlin
- 8) "Maria Stuart", Schiller, (22.2.51), Zürich
- 9) "Hoffmanns Erzählungen", Offenbach, (27.5.51), Staatsoper München,
4 Entwürfe, Figurinen, Bühnenfotos
- 10) "Das Weiße Rössl", Charell, (27.10.51) Operette München, Modellteile
- 11) "Carmen", Bizet, (7.3.52) Oper Frankfurt, 4 Entwürfe
- 12) "Die Irre von Chaillot", Giraudoux, (9.4.52) Schauspielhaus Frankfurt,
1 Entwurf, Figurinen
- 13) "Peter Pan", Barrie, (21.4.52), Brunnhoftheater, München, Fotos
- 14) "Träume von Schale und Kern", Nestroy, (21.7.52), Salzburger Festsp.,
Fotos
- 15) "Don Giovanni", Mozart, (22.10.52) Oper Frankfurt, 1 Entwurf
- 16) "Und Pippa tanzt", Hauptmann, (18.11.52) Schauspiel Hamburg, 3 Entw.
- 17) "Der Sturm", Shakespeare, (18.12.52) Schauspiel Zürich
- 18) "Wilhelmus von Oranien", Fritz v. Unruh, (5.2.53) Schauspiel Frankfurt

außerdem wiederholt Znamenacek im Herbst 1952 sein Bühnenbild zu "Hoffmanns Erzählungen" für die Oper in Stockholm.

II Arbeiten für den Film

- 1) "Der Apfel ist ab", Film von Helmut Käutner, (1948) München, 5 Entwürfe, 7 Fotos nach Bildern
- 2) "Südliche Nächte", Film von R.A. Stemmle, (1953) München, Skizzen und Entwürfe für Hintergrundprospekte

Am 1.4. - 2.5.54 fand in den Städtischen Galerien Münchens eine Gedächtnisausstellung statt, die noch einmal in Entwürfen, Fotos und Modellteilen einen Gesamtüberblick über das Bühnenbildschaffen Znamenaceks gab.

Alle angeführten Entwürfe und die Mehrzahl der Fotos befinden sich im Besitz von Frau Marianne Znamenacek. Eine Sammlung der Bühnenfotos von Aufführungen an den Münchner Kammerspielen befinden sich in deren Archiv.)

BIBLIOGRAPHIE

- | | |
|--------------------------------|---|
| Ahlers-Heestermann, Friedrich, | Stilwende, Berlin 1941 |
| Amundsen, Gerhard, | Mozarts Don Giovanni im Bühnenbild (1787-1927), Berlin 1928 |
| Appia, Adolphe, | La mise en scène, Paris 1895 |
| Appia, Adolphe, | Art vivant ou morte?, Mailand 1923 |
| v. Arent, Benno, | Das deutsche Bühnenbild 1933-1936, o. O. u. |
| Bekker, Paul, | Wandlungen der Oper, Zürich 1934 |
| Bekker, Paul, | Das Operntheater, Leipzig 1931 |
| Bie, Oskar, | Die Oper, Berlin 1920 |
| Bie, Oskar, | Das Ballett, in "Die Literatur", herausgegeben von Georg Brandes, Band 15, Berlin o. J. |
| Biermann, Georg, | Fritz Erler und das Theater, Leipzig 1910 |
| Boll, Mandré, | Du décor du théâtre, Paris o. J. |
| Boll, Mandré, | Forderungen unserer Zeit an Bühnenbild und Bühnentechnik, Paris 1949 |
| Bouchot, Henri, | L'histoire du théâtre, Paris 1856 |
| Buber, Martin, | Das Raumproblem der Bühne, in "Das Claudel-Programm-Buch", Hellerau 1913 |
| Cheney, Sheldon, | Modern Art in the Theatre, Scarborough-on-Hudson 1921 |
| Cheney, Sheldon, | The New Movement in the Theatre, N. Y. 1918 |
| Conrad, Leopold, | Mozarts Dramaturgie der Oper, Würzburg 1944 |
| Craig, Edward Gordon, | The Art of the Theatre, Edinburgh 1905 |
| Craig, Edward Gordon, | Towards an New Theatre, London 1913,
Design in the Theatre, Commentary by George Shering and James Laver, together with literary contributions by E. G. Craig, Charles B. Codrington and Nigel Playfair, London 1927 |

- Eipper, Paul, Hinter den Kulissen, Braunschweig
1925/26
- Eipper, Paul, Die Entwicklung des deutschen Bühnen-
bildes, Katalog, Minden 1922
- Fechter, Paul, Vom Bühnenbild zum Bühnenraum,
Leipzig 1934
- Fischel Das moderne Bühnenbild, Berlin 1923
- Friedrich, Willard Scenery Design for the Amateur Stage,
New York 1950
- Fuchs, Georg, Die Revolution des Theaters,
München 1909
- Fuchs, Georg, Von der stilistischen Neubelebung der
Schaubühne, Leipzig o. J.
- Fuert, Walter René, XXth Century Stage Decoration,
London 1920
- Gotscharowa, Nathalie,
u. Larionaw, M. L'art décoratif théâtral moderne,
Paris 1919
- Gregor, Joseph, Theater als Erscheinung, Wien 1920
- Gregor, Joseph, Wiener szenische Dekorationskunst,
Wien 1924/25
- Gregor, Joseph, Kulturgeschichte des Balletts,
Wien 1944
- Gregor, Joseph, Kulturgeschichte der Oper, Wien,
2. Aufl. 1950
- Groll, Gunther, Film die unentdeckte Kunst,
München 1937

- | | |
|------------------------|---|
| Ihering, Herbert, | Regisseur und Bühnenmaler, Berlin 1921 |
| Jürgens, Helmut, | Bühnenbilder, München 1951 |
| Harris, Augustus, | Art in the Theatre, o.O. u.J. |
| Herkomer, | Scenic Art, o.O. u.J. |
| Kaestner, Erwin, | Das Opernproblem und seine Lösung bei Mozart, Diss. Jena 1932 |
| Kilian, Eugen, | Ausstattungswesen und Drama, Braunschweig 1906 |
| Klette, Werner, | Über Theorie und Probleme der Bühnenillusion, München u. Leipzig 1911 |
| Klob, Karl Maria, | Die Oper von Gluck bis Wagner, Ulm 1913 |
| Kranich, Friedrich, | Bühnentechnik, München und Berlin 1929 u. 1933 |
| Kutscher, Artur, | Die Ausdruckskunst der Bühne, Leipzig 1918 |
| Kutscher, Artur, | Grundriß der Theaterwissenschaft, München, 2. Aufl. 1949 |
| Lawrence, W. J., | Art in the Theatre, Some famous scene painters, o.O. u.J. |
| Mahnke, Adolf, | Neuzeitliche Bühnenmalerei, bearbeitet v. A. Mahnke, Leipzig, o.J. |
| Martersteig, Max, | Das künstlerische Bühnenbild, Berlin 1912 |
| Martini, Fritz, | Literaturgeschichte, Stuttgart, 6. Aufl. 1918 |
| Melchinger, Siegfried, | Theater der Gegenwart, Frankfurt 1956 |
| Melvill, Harald, | Designing and Painting Scenery for the Theatre, London 1951 |
| Messel, Oliver, | Stage Designs and Costumes, London 1953 |
| Moussinac, Léon, | Tendance nouvelle du théâtre, Paris 1931 |
| Niessen, Carl, | Die deutsche Oper der Gegenwart, Regensburg 1944 |

- | | |
|--------------------------|--|
| Niessen, Carl, | Das Bühnenbild, Ein kulturgeschichtlicher Atlas, Bonn 1924/27 |
| Niehaus, Max, | Ballett, München 1954 |
| Preetorius, Emil, | Gedanken zur Kunst, Berlin 1926 |
| Preetorius, Emil, | Das szenische Werk, Berlin 1941 |
| Pirchen, Emil, | Kulissenkunst u. Kunstkuisse, Berlin 1926 |
| Pirchan, Emil, | Zweitausend Jahre Bühnenbild, Wien 1949 |
| Pirchan, Emil, | Bühnenmalerei, Ravensburg 1950 |
| Rapp, Franz, | Tradition im Bühnenbild bei Richard Wagner, München 1934 |
| Rapp, Franz, | Tradition im Bühnenbild bei Richard Wagner, München 1934 |
| Regner, Otto Friedrich, | Das Ballettbuch, Frankfurt 1954 |
| Reclam-Schauspielführer, | hersg. von Otto C. A. zur Nedden und Carl Heinz Ruppel, Stuttgart 1954 |
| Romstöck, Walter, | Die antinaturalistische Bewegung in den szenischen Gestaltungen des europäischen Theaters zwischen 1890 und 1910, Diss. o. O. 1954 |
| Rutte, Miraslav, | Die moderne tschechische Szene, Prag 1938 |
| Schmalenbach, Fritz, | Jugendstil, Diss. Würzburg 1935 |
| Schuberth, Ottmar, | Das Bühnenbild, München 1956 |
| Schumacher, Fritz, | Wandlungen im Bühnenbild, Hamburg 1948 |
| Simonson, Lee, | The art of scenic design, New York 1950 |
| Sourel, Pierre, | Traité de scenographie, Paris 1931 |
| Stahl, Ernst L., | Lebendiges Theater: Ludwig Sievert, München 1944 |
| Storck, Willy F., | Die neue Bühnenbildkunst, München 1913 |

- Unruh, Walter, Bühnentechnik, in ABC der Theater-
technik, Bd. 2: Hilfsbuch der Bühnen-
technik, Halle 1950
- Wagner, Ludwig, Der Szeniker Ludwig Sievert, Berlin 1926
- Walser, Karl, Bühnenbilder und Kostüme, Berlin o. J.
- Walzel, Oskar F., Bühnenfragen der Gegenwart, in der
internationalen Wochenschrift für Wis-
senschaft, Aprilheft, Berlin 1909
- Wiese, Benno v., Die Tragödie von Lessing bis Hebbel,
Hamburg 1948
- Zech, Paul, Vom Chaos zur Form des Bühnenwerkes,
Berlin 1926
- Zinkeisen, Doris, Designing for the Stage, London o. J.
- Zucker, Paul, Stilrichtungen in der Theaterdekora-
tion, Berlin 1914

SCHAUSPIELTEXTE

- Anouilh, Jean, "Eurydike", Bühnenexemplar, Kammer-
spiele München
- v. Ambesser, Axel, "Das Abgründige in Herrn Gerstenberg",
Bühnenexemplar, Kammerspiele München
- Brecht, Berthold, "Herr Puntila und sein Knecht Matti",
Berlin 1951 (Aufbau Verlag)
- Barrie, James Matthew, "Peter Pan", übersetzt und bearbeitet von
Erich Kästner, Bühnenexemplar,
Residenztheater München
- Büchner Georg, "Werke und Briefe", hersg. Fritz Bergemann,
1951 (Insel), "Dantons Tod", "Leonce und
Lena", "Woyzek"
- Camus, Albert, "Belagerungszustand", Bühnenexemplar,
Kammersp. München
- Claudiel, Paul, "Der Seidene Schuh", bearbeitet von
K. Horwitz, W. Petzet, F. Domin,
Bühnenexemplar, Kammerspiele München
- Dürrenmatt, Friedrich, "Die Ehe des Herrn Mississippi", Bühnen-
exemplar, Kammerspiele München
- Egk, Werner, "Abraxas", Libretto, Mainz o.J.
- Giraudoux, Jean, "Die Irre von Chaillot", Bühnenexemplar,
Kammerspiele München
"Intermezzo", Bühnenexemplar, Kammer-
spiele München
- Goethe, Johann Wolfgang, "Faust", B. 1924 (Rothgießer & Possekkel)
"Iphigenie auf Tauris", Bühnenexemplar,
Kammerspiele München
- Hauptmann, Gerhart, "Das gesammelte Werk" (Ausgabe letzter
Hand) Fischer, B. 1924, "Der Biberpelz",
"Vor Sonnenaufgang", "Die Ratten",

"Und Pippa tanzt", "Peter Brauer, Bearbeitung von "Hamlet"

Werke in zwei Bänden, Hanser Mü.,
"Maria Magdalena"

"Kasimir und Karoline", Bühnenexemplar
Kammerspiele

"Pünktchen und Anton", Bühnenexemplar,
Berlin 1931

Drehbuch "Der Apfel ist ab"

"Der Tod des Handlungsreisenden",
Bühnenexemplar, Kammerspiele,
München

Sämtl. Werke, hersg. von Bruchner
Rommel, Wien o. J., "Träume von
Schale und Kern"

"Der goldene Anker", Bühnenexemplar,
Kammerspiele München

"Madame Aurelie", Bühnenexemplar,
Kammerspiele München

"Der Alpenkönig und der Menschen-
feind", Bühnenexemplar, Kammer-
spiele München, "Der Bauer als Millio-
när", Reclam, "Der Verschwender",
Bühnenexemplar, Residenzth.

"Van Gogh", Bühnenexemplar

Sämtl. Werke, K. Goedeke, Sttg. Cotta,
"Maria Stuart", "Kabale und Liebe",
Bearbeitung von Goethes "Egmont"

"Don Gil von den grünen Hosen",
bearb. v. August L. Mayer u. Johannes
v. Guenther, M. 1918, 2. Auflage

"Endstation Sehnsucht", Bühnenexemplar,
Kammerspiele München

Hebbel, Friedrich,

Horvath, Ödön v.

Kästner, Erich,

Käutner Helmut u. Bobby Todd,

Miller Arthur,

Nestroy, Johann,

Pagnol, Marcel,

Raimund, Ferdinand,

Rose, Paul

Schiller, Friedrich,

Tirso de Molina,

Williams, Tennessee,

ZEITSCHRIFTEN

- "Baukunst und Werkform", vereinigt mit der Ztschr. "Die Neue Stadt",
Heft 4/1955, Nürnberger Presse GmbH.
- Walter H. Romstöck: "Bühnenbild und Szene im 20. Jahrhundert"
- Gerhard Münch: "Oskar Schlemmer: Das figurale Kabinett" (Bauhaus
Dessau 1925)
- Gerhard Münch: "Oskar Schlemmer: "Mensch und Kunstfigur" aus "die
bühne im bauhaus", München 1925, B. 4
- die bühne im bauhaus", München 1925, B. 4
- Moholy Nagy: "Theater, Zirkus, Varieté".
- Bühnentechnische Rundschau", Nr. 4 1937
- H. Lamey: "Herstellung eines Entzerrungsdiagrammes auf photographischem
Wege"
- Bühne und Welt", Berlin 1899, J. 7
- Brandt: "Schein und Wahrheit im Bühnenbild"
- Bühne und Welt", Nr. 19/20 J. 16
- Eugen Kilian: "Moderne Ausstattungskunst"
- Blätter des Rosetheaters" hersg. Paul Rose, 1. B. Lpz. 1940/41
- "Die Form", München/Berlin 1922 J. 1
- Riezler: "Das Bühnenbild im Gesamtkunstwerk"
- "Die Kunst und das schöne Heim", München 52 J., Heft 12, Sept. 54
- Ulrich Christoffel: "Wolfgang Znamenacek"
- "Die Kunstwelt", Berlin Nov. 1913
- G. E. Pazanrek: "Unser Bühnenbild und Ernst Stern"
- "die neue Linie", Lpz. /B. Nov. 1934, Heft 3
- Paul Fechter: "Vom Bühnenbild zum Bühnenraum"
- "Die Schaubühne", Schriftenreihe hersg. v. C. Niessen, u. Artur Kutscher
Emsdetten 1938, B. 23
- Horst Schäfer: "Das Raumproblem im Drama des Sturm und Drang"

"Gebrauchsgraphik", 21. J. N. 6/1950, Collet, Genf

"Szenische Entwürfe Wolfgang Znamenacek"

"Internationale Wochenschrift für Wissenschaft", Berlin 1909, April
O. Walzel: "Bühnenfragen der Gegenwart"

"Mitteilungsblatt der Pfälzer Landesgewerbeanstalt", Kaiserslautern
12. 3. 1928, N. 12

Carl Niessen: "Das moderne Bühnenbild"

"L'oeuvre" revue internationale des arts du théâtre, Paris 1924-25

"Texte und Zeichnen", Berlin 1. J. 1955, 2. Heft
Richard Ott: "Znam"

"Theater der Welt", Ztschr. f. die gesamte Theaterkultur, hersg. von Carl
Niessen, Amsterdam/Leipzig 1937

Paul Neubauer: "Neurussische Theaterskizzen, Dekorationen und Kostüme in
Prag"

"Theatre Art", International Exhibition of the Museum of Modern Art,
New York 16, Febr. 26., 1934

Lee Simonson: "The Designer in the Theatre"

TAGESZEITUNGEN

Süddeutsche Zeitung, 14.10.47, Hanns Braun:	Kritik zu Claudel "Der Seidene Schuh"
Neue Zeitung, 14.10.47, Bruno E. Werner:	" " "
S. Z., 10.1.48, Hanns Braun:	Kritik zu Raimund "Alpenkönig und Menschen- feind"
S. Z., 26.11.48, Hanns Braun:	Kritik zu Schiller "Kabale und Liebe"
S. Z., 21.5.49, Hanns Braun:	Kritik zu Hebbel
Münchener Merkur, 20.5.49,	"Maria Magdalena"
Max Christian Feiler:	" " "
N. Z., 20.5.49, Arnold Bauer:	" " "
M. M., 8.6.49, Max Christian Feiler:	Kritik zu Pagnol "Der goldene Anker"
N. Z., 3.2.50, Bruno E. Werner:	Kritik zu Pagnol "Madame Aurelie"
S. Z., 28.4.50, Hanns Braun:	Kritik zu Arthur Miller:
N. Z., 28.4.50, Bruno E. Werner:	"Der Tod des Handlungs- reisenden"
M. M., 28.4.50, Walter Kiaulehn:	
M. M., 22.6.50, Max Christian Feiler:	Kritik zu Camus "Belagerungszustand"
N. Z., 26.1.51, Wolfgang Drews:	Kritik zu Defresn. "Das unbewohnte Eiland"
S. Z., 30.1.51, Hanns Braun:	Kritik zu Raimund
M. M., 30.1.51, Walter Kiaulehn:	"Verschwender"
N. Z., 30.1.51, Bruno E. Werner:	" " "

M. M., 21. 3. 51, Walter Kiaulehn:	Kritik zu Christopher Fry "Die Dame ist nicht fürs Feuer"
M. M., 23. 4. 51, Max Christian Feiler:	Kritik zu Williams "Endstation Sehnsucht"
N. Z., 23. 4. 51, Wolfgang Drews:	" " "
S. Z., 29. 5. 51, Graf Kalckreuth:	Kritik zu Offenbach "Hoffmanns Erzählungen"
S. Z., 29. 10. 51, Graf Kalckreuth:	Kritik zu Charell
M. M., 29. 10. 51, Walter Kiaulehn:	"Das Weiße Röhl"
N. Z., 29. 10. 51, Bruno E. Werner:	" " "
S. Z., 10. 1. 52, Hanns Braun:	Kritik zu Dürrenmatt
M. M., 28. 3. 52, Max Christian Feiler:	"Die Ehe des Herrn Mississippi"
N. Z., 28. 3. 52, Bruno E. Werner:	" " "
S. Z., 31. 7. 52, Johannes Jacobi:	Kritik zu den Salzburger Fest spielen Nestroy
N. Z., 31. 7. 52, Bruno E. Werner:	"Träume von Schale und Kern"
M. M., 7. 10. 52, Max Christian Feiler:	Kritik zu Horvath "Kasimir und Karoline"
M. M., 10. 11. 52, Max Christian Feiler:	Kritik zu Hauptmann "Die Ratten"
M. M., 27. 5. 53, Walter Kiaulehn:	Nachruf
N. Z., 27. 5. 53, W. A. B.:	"
S. Z., 6. 6. 53, Bildteil	
außerdem:	
Darmstädter Echo, 6. 6. 53, A. v. Hahn	
Neue Züricher Zeitung, 24. 2. 51,	Kritik zu "Maria Stuart"
Neue Züricher Nachrichten, 24. 2. 51,	" " "
Tages-Anzeiger, 24. 2. 51,	" " "
Weltwoche, 2. 3. 51,	" " "

Neue Presse, 24.10.52, Thomas Halbe,

Kritik zu "Don Giovanni"

Hamburger Echo, 20.11.52,

Kritik zu Hauptmanns
"Und Pippa tanzt"

S.Z., 7.2.53, G. Schön,

Kritik zu Fritz v. Unruh
"Wilhelmus v. Oranien"

Münchner Tagebuch, Kulturelle Wochenblätter mit einem Veranstaltungskalender, Jahrg. 2, Nr. 30, 26.7.47.

Der Bildband zu der Arbeit "Das Bühnenbild Wolfgang Znamenaceks - ein Weg zu moderner Szenengestaltung" befindet sich im Besitze des Verfassers und kann jederzeit von Interessenten entliehen werden. Adresse: Rotenburg/Fulda, Rosental.

Lebenslauf: Marianne Pich

Ich wurde am 13. 4. 1932 als älteste Tochter des Arztes Dr. med. Hans Pich und seiner Ehefrau Dr. med. Marie Pich, geb. Corell, in Kassel geboren. Seit dem Frühjahr 1938 besuchte ich die Volksschule in Dargun (Meckl.), in Berlin und in Neubrandenburg. 1942 wurde ich in Neubrandenburg in die Oberschule für Mädchen aufgenommen. Infolge von Kriegseinwirkungen flüchteten wir im Herbst 1944 nach Rotenburg a. d. Fulda. Dort wurde ich Schülerin der Jakob-Grimm-Schule und legte im Herbst 1952 meine Reifeprüfung ab. Im Sommersemester 1952 immatrikulierte ich mich an der philosophischen Fakultät der Philipps-Universität in Marburg. Außerdem nahm ich an der praktischen Arbeit des Institutes für Graphik und Malerei teil. Im Wintersemester 1953 wechselte ich an die Ludwig-Maximilians-Universität in München über. Dort hörte ich Theater- und Literaturwissenschaft im Besonderen bei Prof. Kutscher, bei Prof. Wentzlaff-Eggebert und bei Prof. Kunisch, Kunstgeschichte bei Prof. Sedlmayr, Zeitungswissenschaft bei Prof. Braun. Im Sommer 1955 übernahm ich bei Prof. Kutscher das Thema der vorliegenden Dissertation.

